

#35

Zeszyty Artystyczne

Strategie kuratorskie



Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu

2(35)/2019

Zdjęcie na okładce

Izabella Gustowska, *SHE-ONA: Media Story*, multimedia, 2008-2009, fot. dzięki uprzejmości Artystki.

Praca z wystawy *Uroki władzy*

(O władzy rozproszonej, ideologii i widzeniu),

Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 8.05.-7.06.2009



Strategie kuratorskie

Spis treści

Justyna Ryczek	11
Kilka odsłon strategii kuratorskich – wstęp	
Berel Madra	17
...kurator i jego ewolucja. Kuratorstwo w czasach postprawdy	
Izabela Kowalczyk	27
Wystawy sztuki w kontekście edukacji obywatelskiej – na wybranych przykładach własnych kuratorskich koncepcji	
Beniamino Foschini	45
Parodiowanie (przypadek strategii kuratorskich Kazimierza Malewicza)	
Mateusz M. Bieczyński	53
<i>White cube</i> a rynek sztuki. Czy białe ściany rzeczywiście są takie niewinne?	
Arkadiusz Półtorak	69
Rewizje eksperymentalnego instytucjonalizmu w kontekście ekonomiczno-społecznym po 2000 roku (na przykładzie projektu <i>Once Is Nothing</i> Charlesa Eschego i Marii Hlavajovej)	
Ariana Pradal	81
Witajcie. Zapraszamy do środka! (Jak) zaplanować wielowarstwową i wielogłosową wystawę – trzy praktyczne przykłady	

Ewa Wójtowicz	93
„Trudności techniczne”. Kuratorskie wyzwania wynikające z obecności nowych mediów w sztuce XX i XXI wieku	
Christa-Maria Lerm Hayes	107
Wystawy sztuki literackiej a solidarność między artystami i kuratorami w okresie przemian historycznych	
<u>Wersja angielska</u>	
Justyna Ryczek	123
A Few Revelations of Curatorial Strategies – introduction	
Berel Madra	129
<i>...the curator has his own evolution.</i> Curating Through the Post-Truth	
Izabela Kowalczyk	137
Art exhibitions in the context of civic education – case studies of own selected curatorial concepts	
Beniamino Foschini	151
Parodying (Case of Curatorial Strategies of Kazimir Malevich)	
Mateusz Bieczyński	159
<i>White Cube</i> and the art market. Are white walls really so innocent?	

Spis treści

Arkadiusz Półtorak 173

Revisions of experimental institutionalism in the context of socio-economic transformations after 2000
(a case study of the project *Once Is Nothing*
by Charles Esche and Maria Hlavajova)

Ariana Pradal 185

Welcome. Come on in! To Plan a Multi-layered
and Plurivocal Exhibition
– Illustrated by Three Practical Examples

Ewa Wójtowicz 193

“Technical Difficulties”.
Curatorial challenges resulting from the presence
of new media in the art of the 20th and 21st centuries

Christa-Maria Lerm Hayes 205

Literary Art Exhibitions and Artist’ and Curators’
Solidarity in Times of Historical Change

Komentarze

Rafał Boettner-Łubowski 217

Wystawa *Versus* / kuratorski autokomentarz

Paulina Brelińska 227

Internetowe strategie kuratorskie:
Voyager’s Record/Rejestr podróżnika

Prace konkursowe

Stanisław Bednarek

Recykling krajobrazu: renaturyzacja, rekultywacja
i reurbanizacja

241

Pro Memoriam

Tomasz Wilmański

Wspomnienie o Alicji Kępińskiej

259

Kronika WEAiK

265

Kalendarium

275

Wstęp

Justyna Ryczek

Kilka odsłon strategii kuratorskich

„Cóż, kurator musi być przede wszystkim elastyczny. Czasem jest służącym, czasem asystentem; czasem podrzuca pomysły, jak pokazywać prace. Przy wystawach grupowych jest koordynatorem, przy tematycznych – wynalazcą. Ale w kuratorstwie najważniejszy jest entuzjazm i miłość – i odrobina obsesji”¹. Te słowa Harald Szeemann, jeden z niekwestionowanych gwiazdorów kuratorstwa, powiedział w 1995 roku, chcąc określić rolę niezależnego kuratora. Kilka lat później Jarosław Suchan, dyrektor Łódzkiego Muzeum Sztuki, podkreślał, zwracając uwagę na kontekst muzealny, że: „Kurator w muzeum to ktoś usytuowany między dziełem, albo innym tekstem kultury, a odbiorcą, ktoś, kogo zadaniem jest sprawienie, żeby nastąpiła między tymi dwoma stronami reakcja, żeby dzieło, mówiąc krótko, zadziało. Nie chodzi przy tym o wyjaśnienie znaczeń dzieła, tylko o to, żeby dzięki kuratorowi ktoś przychodzący do muzeum zyskiwał poczucie, że to, co widzi, może być dla niego z jakichś powodów istotne”².

Te dwa cytaty kreślą przestrzeń wypełnianą różnorodnymi działaniami kuratorskimi. Pytania: na czym polega ich specyfika, jakie stawiają sobie zadania, co jest ich celem i wybraną strategią – nieustannie pozostają otwarte. Gdy przeglądamy literaturę dotyczącą kuratorstwa, bardzo szybko okazuje się, że nie istnieje jedna definicja kuratorstwa, a poruszana problematyka jest coraz obszerniejsza. Dlatego chociaż ciągle nie ma podręcznika do kuratorstwa, a jednocześnie pojawia się coraz więcej publikacji skupionych wokół tej problematyki, postanowiliśmy również na łamach „Zeszytów Artystycznych” zaprosić autorów i autorki w celu refleksji nad kuratorstwem, jego strategiami, problemami i obszarami działania. Tym bardziej, że w 2015 roku na Wydziale Edukacji Artystycznej UAP (obecnie Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa) powołaliśmy pierwszy w Polsce kierunek: kuratorstwo i teorie sztuki. Wcześniej funkcjonowała

» 1 Z H. Szeemannem rozmawiał Hans Ulrich Obrist, [w:] H.U. Obrist, *Krótką historia kuratorstwa*, tłum. M. Nowicka, Korporacja ha!art, Kraków 2016, s. 106.

» 2 Z J. Suchanem rozmawiała Karolina Sikorska, [w:] *Zawód: kurator*, red. M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2014, s. 106.

specjalność kuratorska na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych. Część z naszych absolwentek/ absolwentów to już czynni, doświadczeni kuratorzy. Mamy przekonanie, że obecnie sztuka nie może istnieć bez praktyk kuratorskich. Wciąż jednak towarzyszy nam namysł nad tym, czym dokładnie jest kuratorstwo: opieką nad sztuką, praktyką krytyczną, praktyką badawczą, promocją sztuki, kreowaniem jej obrazu czy może praktyką artystyczną? A może jest to działanie łączące wszystkie powyższe aktywności?

Teksty zebrane w 35. numerze „Zeszytów Artystycznych” różnorodnie odpowiadają na pytania dotyczące zarówno praktyk kuratorskich, związanych z prezentacją sztuki współczesnej w galeriach i muzeach, ale także miejscach niezwiązanych ze sztuką, jak również strategii kuratorowania wystaw odnoszących się do architektury, literatury czy nowych mediów. Kim jest dzisiaj kurator/ kuratorka wystaw i jaka jest jego/ jej rola we współczesnej kulturze? Czy wciąż jest opiekunem/ opiekunką artystów czy raczej demiurgiem/ demiurgą, budującym/ budującą własny obraz sztuki? Próby odpowiedzi na nasze rozważania znalazły się w prezentowanych tekstach. Czasami podjęte wprost, czasami jedynie delikatnie czy podskórnie zasygnalizowane.

Przy tym warto podkreślić, że autorzy i autorki to przede wszystkim osoby z doświadczeniem kuratorskim, część z nich dzieli się bezpośrednio refleksjami nad własną praktyką. Na tym właśnie zależało nam jako redaktorom tomu. W literaturze przedmiotu wypowiedzi osobiste mają często charakter rozmowy/ wywiadu, my świadomie zrezygnowałyśmy z tej formy na rzecz osobistych i sproblematyzowanych wypowiedzi. Cieszy nas obecność autorów/ autorek spoza Polski. Okazuje się bowiem, że sięgamy po podobne lektury i stawiamy zbliżone do siebie pytania, odpowiadając na nie w charakterystycznych dla siebie kontekstach geograficznych (co podkreśla w swoim w artykule Barel Madra).

Zebrane artykuły podzieliły się na dwie równe grupy: cztery stanowią krytyczne spojrzenie na wątki osadzone w historii sztuki, zarówno awangardowej, jak i współczesnej, cztery bazują na osobistych doświadczeniach. Jednakże bardzo często problemy poruszane we wszystkich tekstach krzyżują się, korespondują ze sobą bądź wzajemnie dopowiadają.

Artykuły tworzą ciekawą mozaikę ułożoną wokół kilku kluczowych zagadnień: społeczne, polityczne zaangażowanie kuratorstwa, eksperymentowanie i poszerzanie doświadczeń odbiorców, zaangażowanie w wielowymiarową rzeczywistość, odpowiedzialność kuratora ze świadomością potrzeby jej dookreślenia czy zdefiniowania.

Ważną część niniejszego numeru „Zeszytów Artystycznych” stanowią teksty osadzone w historii sztuki i wystawiennictwa. Beniamino Foschini

w tekście *Parodiowanie (przypadek strategii kuratorskich Kazimierza Malewicza)* sięga do twórczości Kazimierza Malewicza, a właściwie do stosowanej przez niego strategii parodiowania przy wystawianiu m.in. własnych prac. Obok ciekawego spojrzenia na historię awangardy tekst porusza aktualny wątek łączenia roli artysty i kuratora. Czy artysta może być dobrym kuratorem? Czy można rozgraniczyć te aktywności? Mateusz Bieczyński w artykule *White Cube a rynek sztuki. Czy białe ściany rzeczywiście są takie niewinne?* porusza problematykę *white cube* w kontekście ekonomii (ryнку sztuki) i polityki, a także prawa autorskiego. Kreśli przy tym historię pojawienia się tej konkretnej strategii prezentowania sztuki.

Wątki historyczne zostały dopełnione przez najnowsze przykłady wybranych strategii kuratorskich. Arkadiusz Półtorak w tekście pt. *Rewizje eksperymentalnego instytucjonalizmu w kontekście przemian ekonomiczno-społecznych po 2000 roku (na przykładzie projektu Once Is Nothing Charlesa Eschego i Marii Hlavajovej)* sięga po przywołany w tytule projekt Charlesa Eschego i Marii Hlavajovej, aby dokonać krytycznej analizy eksperymentalnego instytucjonalizmu. Artykuł Ewy Wójtowicz „Trudności techniczne”. *Kuratorskie wyzwania wynikające z obecności nowych mediów w sztuce XX i XXI wieku* podejmuje problem kuratorstwa nowych mediów, ze szczególnym zwróceniem uwagi na specyfikę aspektów technicznych i związane z tym niepowodzenia.

W powyższych tekstach cały czas podskórnie zadawane jest pytanie o miejsce i rolę kuratora. Podobnie jak w czterech pozostałych osobistych wypowiedziach.

Izabela Kowalczyk w tekście *Wystawy sztuki w kontekście edukacji obywatelskiej – na wybranych przykładach własnych kuratorskich koncepcji* przygląda się wystawom, którymi starała się w sposób nieformalny edukować o społeczeństwie obywatelskim. W odwołaniu do teorii podziału widzialności Jacquesa Rancière’a, autorka zastanawia się nad własną kuratorską odpowiedzialnością wobec odbiorcy, wskazując: „Aby wystawa była częścią procesu edukacji obywatelskiej, budziła afekty i prowokowała do dyskusji i krytycznego namysłu, powinna ona przede wszystkim pokazywać związki sztuki ze współczesnym światem, naszym życiem i ważnymi problemami współczesnego świata. W takim przypadku nie jest zresztą możliwe, aby publiczność pozostała wobec niej obojętna”. My jako czytelnicy i czytelniczki możemy zastanowić się nad tym, czy autorce/ kuratorce udało się dokonać tego w przywoływanych projektach.

O odpowiedzialności pisze również Beral Madra (... *kurator i jego ewolucja. Kuratorstwo w czasach postprawdy*), wprowadzając jeszcze jeden bardzo ważny współcześnie wątek postprawdy. Odwołując się do własnych doświadczeń, autorka wskazuje na relację centrum–peryferia

w kształtowaniu obiegu sztuki, przy czym zaznacza obecności i nieobecności artystów/ artystek w globalnym obiegu. Odpowiedzialność samych wyborów kuratorskich jest tu bardzo mocno zanurzona politycznie.

Dwa pozostałe teksty rozszerzają obszar kuratorstwa poza sztuki wizualne, zaświadczać, że współcześnie nie możemy ograniczać praktyk kuratorskich jedynie do pola wąsko rozumianej sztuki. Christa-Maria Lerm Hayes w artykule *Wystawy sztuki literackiej a solidarność między artystami i kuratorami w okresie przemian historycznych*, przywołując swoje doświadczenia (a kreowała wiele wystaw sztuki literackiej), pyta o rolę kultury, szczególnie języka, w tworzeniu wspólnoty społeczno-politycznej. Jednocześnie stawia pytania o muzeum literatury i jego rolę, a także o relację sztuk wizualnych i literatury oraz ich wzajemne wpływy. Ariana Pradal w tekście *Witajcie. Zapraszamy do środka! Jak zaplanować wielowarstwową i wielogłosową wystawę – trzy praktyczne przykłady* odnosi się do kuratorowania projektów architektonicznych. Opisuje trzy przykłady własnych realizacji w odniesieniu do koncepcji Mike Ball o oddziaływaniu wystawy (*Wystawa jako film*). Pojawia się tu propozycja wystawy jako spaceru, podczas którego odbiorca sam decyduje o tempie, trasie i obranej perspektywie. Bardzo ciekawe są miejsca poszczególnych realizacji, które zawsze stanowią integralną część wystaw, jak choćby stacje kolejek linowych czy opuszczone kościoły w Zurychu. „Dobra wystawa jest jak kompozycja muzyczna, film czy spektakl teatralny. Zabiera mnie w podróż i opowiada historię. Będąc kuratorem pracuję po części jako dramaturg czy też reżyser. Zadaję sobie pytanie: jak przedstawić na wstępie temat wystawy? Gdzie umieścić punkty kulminacyjne, a gdzie strefy spokoju? Jak pożegnać odwiedzających na koniec wystawy? Jaką wiedzę i jakie emocje powinni zabrać ze sobą?” Te pytania zadaje Pradal na początku swojego tekstu, aby później pokazać nam praktyczne zastosowanie tych zasad.

Swoistym dopełnieniem kuratorskich rozważań są dwa odautorskie teksty-komentarze do wystaw związanych z Wydziałem Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa. Rafał Łubowski dzieli się swoją pracą nad wystawą *Versus*, prezentującą realizacje wybranych artystek i artystów związanych Katedrą Interdyscyplinarną WEAiK. Paulina Brelińska opisuje swój projekt dyplomowy *Voyager's Record/ Rejestr podróżnika* (WEAiK), który posiadał dwie odsłony – realną (prezentacja w Galerii Skala) i wirtualną (internetowa ekspozycja wykonana w narzędziu projektowym Research Catalogue).

35. numer „Zeszytów Artystycznych”, pomimo ukazania wielu wątków i zagadnień, nie wyczerpuje problematyki współczesnych strategii kuratorskich. Udowadnia, że tematy powiązane z kuratorstwem są bardzo różnorodne i otwarte, jednocześnie wskazuje na społeczne osadzenie tych

praktyk. Aktualny numer „Zeszytów” to intelektualna zachęta do dyskusji, która musi pozostać świadoma historii i otwarta na współczesne wielotorowe działania. ●

Justyna Ryczek

 <https://orcid.org/0000-0003-3757-0122>

Krytyczka sztuki i kuratorka.

Koordynatorka I (1987) i II (1989)

Biennale Stambulskiego, kuratorka

wystaw artystów tureckich podczas 43.,

45., 49., 50. i 51. Biennale Weneckiego.

Współkuratorka wystawy *Nowoczesności*

i wspomnienia – najnowsza sztuka

świata islamskiego podczas 47. Biennale

w Wenecji.

Od 1984 roku zorganizowała wystawy
ponad 250 lokalnych i międzynarodowych

artystów w swoich ośrodkach sztuki

i innych oficjalnych przestrzeniach

artystycznych w Stambule. Była

kuratorką i współkuratorką ponad 50

międzynarodowych wystaw grupowych.

Reprezentowała i koordynowała

Stambulski Program Stypendialny

Senatu Berlina (1995-2013). Kuratorka

międzynarodowych wystaw w Galerii

Borusan (1997-2000). Kuratorka wystaw

w stambulskim West LB (1999-2002).

Wykładała w Katedrze Zarządzania

Sztuką na Wydziale Sztuki i Projektowania

Politechniki Yildiz (1998-2002). Jest

członkinią-założycielką Centrum Sztuki

Diyarbakır (utworzonego we wrześniu

2002 r.; członkinią-założycielką Fundacji

Kultury i Sztuki Przyszłości; członkinią-

założycielką i honorową prezeską

tureckiego oddziału Międzynarodowego

Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA,

utworzonego w 2003 r.). W l. 2008-2010

dyrektorka ds. sztuk wizualnych projektu

Stambuł 2010 – Europejska Stolica Kultury,

szefowa głównych projektów: *Życie*

i Sztuka w Stambule, *Sztuka Przenośna*,

Centrum Sztuki Kadirga i Sanat Limani.

BM-CV-ENG-2013

2012 założycielka i partnerka Galerii Kuad:

www.kuadgallery.com

... kurator i jego ewolucja¹

Kuratorstwo w czasach postprawdy

Różne strategie kuratorskie

Wynikająca z globalizacji fuzja kultur nie była w stanie zniwelować występujących w poszczególnych regionach różnic uwarunkowań społeczno-polityczno-gospodarczych, które nie ułatwiały wcale systemowego funkcjonowania i popularyzacji sztuki współczesnej. Stąd **kuratorstwo** należy zawsze odnosić do warunków lokalnych, w których ma ono swoje odmienne zadania, cele i funkcje. Jest to nieuniknione, mimo że wielokulturowe wystawy międzynarodowe organizowane od początku lat 90. XX wieku w dużym stopniu przyczyniły się do zapewnienia spójności, nawiązywania wzajemnych kontaktów i wymiany koncepcji pomiędzy bardzo różnie zorganizowanymi systemami sztuki na świecie.

Wcale nie tak dawno, bo jeszcze w latach 80. XX wieku artyści z czołowych miast Europy Południowo-Wschodniej (Bałkanów), południowego Kaukazu, Bliskiego Wschodu i krajów wschodniego basenu Morza Śródziemnego funkcjonowali bez wzajemnych powiązań, nie mówiąc o posiadaniu informacji o pokrewnych środowiskach artystycznych! Pod koniec lat 80. wielu artystów i kuratorów z tych miast podejmowało szeroko zakrojone działania, by przyczynić się do odległej wtedy jeszcze, ale potencjalnie możliwej już komunikacji i wymiany kulturowej. Każdy z nich może opowiedzieć o tym całą złożoną historię na temat polaryzacji politycznej i gospodarczej, która w regionie tym sięga jeszcze czasów II wojny światowej. Stosowane przez współczesnych teoretyków i krytyków pojęcie „estetyki oporu”² wpisuje się również w kontekst starań o podtrzymanie utrudnianego dialogu pomiędzy sąsiadującymi ze sobą światami sztuki

» 1 <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0011.025/--aesthetics-of-resistance?rgn=main;view=fulltext> [dostęp: 10.06.2019].

» 2 *Here Time Becomes Space: A Conversation with Harald Szeemann* by Carol Thea, <https://www.sculpture.org/documents/scmag01/june01/bien/bien.shtml> [dostęp: 10.08.2019].

poprzez pracę artystyczną w tym rozległym regionie. Dziś większość artystów i kuratorów nadal dzieli się kroniką wizualną, uwagami i spostrzeżeniami o swoich doświadczeniach. Każde miasto w regionie ma swoją wielowarstwową historię i społeczność pamiętającą złożone uwarunkowania o charakterze społeczno-politycznym i kulturowym, których nie da się opowiedzieć czy zwizualizować w sposób prosty i trywialny. Artyści z tego regionu mają do dziś swoje przemyślenia na ten temat i do dziś tworzą dzieła, które chronią te wspomnienia przed zapomnieniem.

Kuratorstwo w Europie Zachodniej sięga początków lat 70. XX wieku, kiedy rozwinęło się na bazie historii sztuki. System ten wdrożono precyzyjnie podczas Biennale w Wenecji i upowszechniono po zimnej wojnie, w latach 90., na terytoriach różniących się między sobą znacznie pod względem zarówno geografii, jak i kultury. Umieszczenie wystaw w regionach lub miastach odegrało ważną rolę w umniejszeniu autorytetu modernistycznych, wspieranych i kontrolowanych przez państwa struktur wystawienniczych, opierających się na lokalnych, eurocentrycznych, krajowych, dwudziestowiecznych proklamacjach. Od połowy lat 90. wystawy i związane z nimi wydarzenia, w tym sympozja i warsztaty organizowane w krajach UE, na Bałkanach, na Bliskim Wschodzie i w południowym Kaukazie we współpracy z instytucjami i funduszami UE, w znacznym stopniu odzwierciedlały konieczność komunikacji i wzajemnego rozpoznania, przy czym kuratorstwo stało się profesją odgrywającą rolę łącznika pomiędzy poszczególnymi środowiskami artystycznymi. W tym okresie przejściowym kurator tego regionu wypełniał zadania przedsiębiorcy, badacza i uczestnika dialogu. Doświadczeni kuratorzy zachodnioeuropejscy przyczynili się do tej transformacji jako opiekunowie, unikając kolonialnego kompleksu wyższości.

Intensywna wymiana artystyczna w regionie, w której Stambuł stanowi centralny ośrodek najwcześniejszych osiągnięć globalnej branży kulturalnej, dzięki powiązaniom z instytucjami UE, takimi jak: Instytut Goethego, Instytuty Kultury Francuskiej i Włoskiej, Biennale i niektóre po części umiędzynarodowione targi sztuki, składa się z wielostronnych wystaw, spotkań przy okrągłym stole, sympozjów i rezydencji artystów. Działania te zainicjowali stosunkowo wcześniej myślący przyszłościowo lokalni, ciekawi świata kuratorzy i ich międzynarodowi partnerzy, którzy odegrali istotną rolę jako badacze i odpowiedzialni aktorzy, korzystając przy tym ze wsparcia instytucji unijnych. Interakcje, do jakich dochodziło, wynikały z zaangażowania oficjalnych lub półoficjalnych instytucji oraz jednostek UE oraz inicjatyw prywatnych i obywatelskich w wyżej wymienionych regionach.

Jednakże polityka kulturalna państwa i samorządu terytorialnego w regionie była i nadal pozostaje pod wpływem ideologii modernistycz-

nych oraz kontrolowanej przez państwo branży kulturalnej, której brakuje profesjonalnej infrastruktury edukacyjnej, przygotowania merytorycznego, elastyczności w działaniu i nastawienia na ekspansję międzynarodową. Z drugiej strony, od lat 90. XX wieku inwestycje w sektorze prywatnym i wsparcie dla tego sektora znacznie lepiej wpisują się w główny system upowszechniania sztuki. Międzynarodowy rynek sztuki wciąż ma jednak zastrzeżenia co do obecności w omawianych krajach. Finansowany przez lokalnych kolekcjonerów rynek również zamierza interweniować w dziedzinie kuratorstwa, niekiedy napotykając na opór wynikający z zasad etyki zawodowej. Najwyraźniej podczas pierwszej dekady XXI wieku środowisko artystyczne w Stambule było bardzo modne i wielu kuratorów wkroczyło do regionu, korzystając z kontaktów z lokalnymi odpowiednikami. Ci pierwsi międzynarodowi kuratorzy przyczynili się do profesjonalizacji kuratorstwa, sukcesu i zwiększenia wpływów stambulskiego Biennale oraz wypromowania lokalnych artystów, którym nie brakowało umiejętności ani sił, by konkurować na międzynarodowej arenie sztuki współczesnej.

Odpowiedzialność kuratora

Dwie zorganizowane w początkowym okresie wystawy miały kluczowe znaczenie dla zapraszania pomijanych wcześniej krajów do udziału w tworzeniu sztuki współczesnej w Europie. Pierwszą z nich była wystawa na Expo Arte w Bari w 1989 roku przy udziale pionierów kuratorstwa z Cypru (Efi Strousa), Włoch (Renato Barilli, Filiberto Menna, Pietro Marino), Francji (Gerard George Lamaire), Jugosławii (Biljana Tomic), Hiszpanii (Teresa Blanche), Izraela (Amnon Barzel) i Turcji (Beral Madra). Drugą z wystaw była *Europa nieznana* pod kuratelą Andy Rottenberga, zrealizowana w 1991 roku w Krakowie z udziałem 45 artystów i wielu kuratorów z niezachodniego postsowieckiego świata, a także z Europy Zachodniej. Wystawy te wymagały ogromnej odpowiedzialności ze strony kuratorów. Zapowiadały one zniknięcie podziału na „centrum” i „peryferia”, wyczerpanie się modeli modernistycznych, walkę o obecność „kultur lokalnych”, podkreślając przy tym zasadnicze znaczenie najbardziej charyzmatycznych miast. Otworzyły one drogę do odkrycia tzw. artystów awangardowych i ich dysydenckich dzieł w ramach kontrolowanej przez państwo polityki kulturalnej. Patrząc wstecz na promowane treści i formy, obie wystawy w sposób raczej niezamierzony podeszły do nieznanych środowisk artystycznych, autentycznie nastawiając się jednak na ich eksplorowanie. Później, w dyskursie sprzeciwiającym się polaryzacji kulturowej, mocarstwa polityczne i gospodarcze potraktowały te wielokulturowe wystawy instrumentalnie, opisując je jako przejaw „komunikacji międzykulturowej” i „marketingu etnicznego”. Mimo to wczesne wielokulturowe wystawy organizowane przez kuratorów

z UE i USA zdecydowanie pomogły nieobecny wcześniej krajom w wejściu do gry na wysokim poziomie artystycznym. Jednakże ze względu na zasady panujące na rynku sztuki odkrytych w ten sposób artystów natchnionych zaszufladkowano, a w kampaniach marketingowych przeznaczono do nagłościonej międzynarodowej konsumpcji. Cynicznych określeń z tamtej epoki nie stosuje się już, gdyż wystawy międzynarodowe po brzegi wypełniły się artystami z pięciu kontynentów, co widać na listach artystów i kuratorów podczas Biennale w Wenecji czy Documenta Kassel, które utworzono w XX wieku, opierając się na założeniach eurocentrycznych. Można stwierdzić nawet, że dzisiejsi artyści i kuratorzy spoza Unii Europejskiej traktowani są na międzynarodowych wystawach priorytetowo. Tendencje te doskonale obrazuje Biennale w Wenecji z 2019 roku.

Paradoks polega na tym, że – choć jest to prawidłowość pozytywna – poważne podziały polityczne, wstrząsy, a nawet wojny w tym regionie wzbudzały i do dziś wzbudzają pragnienie i wolę komunikacji oraz dialogu poprzez sztukę i kulturę. Za przykład posłużyć tu mogą bliskowschodni artyści i kuratorzy, którzy niespodziewanie, po wojnie w Zatoce Perskiej, zyskali dostęp do międzynarodowego środowiska artystycznego. Konflikt bałkański wzbudził zainteresowanie strauatyzowanymi bałkańskimi miastami wśród intelektualistów i artystów z UE. Dziś kryzys migracyjny i uchodźczy oraz zamieszanie wywołane przez filozofię postprawdy przyczyniły się do stosowania bardziej poprawnych politycznie i kulturowo metod i postaw kuratorskich. Po zamachach z 11 września 2001, kiedy definicje islamu, osi zła i terroru odzwierciedlały nowe podziały polityczne i kulturowe wraz z ich strefami wpływów, wspomniany region stał się ponownie celem pożądania i dysydencji oraz poligonem doświadczalnym dla oficjalnej polityki kulturalnej UE. Powszechnie uznaje się, że w okresie po 11 września swobody obywatelskie na całym świecie uległy znacznemu osłabieniu.

Kolejne zadanie dla kuratora pojawiło się tuż przed wspomnianym atakiem. W 1995 roku Fundacja Rockefellera zaprosiła kuratorów z krajów islamskich do udziału w organizacji wystawy na 49. Biennale w Wenecji. Wystawa ta, zatytułowana *Nowoczesność i pamięć. Sztuka współczesna krajów islamskich*, stała się kolejnym punktem zwrotnym w mojej karierze kuratora. Skierowała ona moją uwagę na wschodnie i południowo-wschodnie rejony Turcji. Od tego czasu organizuję wystawy, wydarzenia i publikacje we współpracy z artystami i kuratorami z południowego Kaukazu i Bliskiego Wschodu. Zarówno proces przygotowania, jak i struktura niniejszej wystawy miały służyć za model dla przyszłych projektów opracowywanych i realizowanych w krajach niezachodnich. Projekt rozpoczął się od cyklu spotkań zapoczątkowanych w 1995 roku, których celem było ustanowienie wspólnego systemu międzykulturowej komunikacji między

krajami islamskimi dla wyrażenia pluralizmu kulturowego przy wykorzystaniu dzieł sztuki współczesnej. Spotkania grup kuratorskich odbyły się: w Paryżu (1995), Stambule (1996), Dżakarcie (1996), Nowym Jorku (1996) i Wenecji (1997). Wystawę przygotowano na bazie ściśle zdefiniowanego procesu badawczego, skupionego na współczesnej estetyce, doświadczeniach i kryteriach stosowanych wobec sztuki oraz na filozofii i artystycznym słowniku artysty w odniesieniu do kontekstu kulturowego, z którego się on wywodzi. Pierwsza z wystaw, tj. 47. Biennale, odbyła się w 1997 roku w Zenobio Institute, Academia w Wenecji. Drugim lokum było Centrum Kultury Dolmabahçe w Stambule. W dniach otwarcia wystaw zorganizowano dwa panele, jeden z artystami i kuratorami, drugi z udziałem naukowców, pisarzy i teoretyków. Artystów uczestniczących w wystawie wybrano ze względu na ich pomysły i koncepcje, które odzwierciedlają otoczenie społeczno-polityczno-kulturowe oraz wydarzenia mające miejsce w ich krajach, kompetentne wykorzystanie tradycji i modernizmu, które otwiera nowe perspektywy i sposoby postrzegania oraz umiejętności, a także wiedzę konieczną do odniesienia uniwersalnego języka sztuki do ich rodzimego kontekstu. Wystawa nie promowała żadnych konkretnych artystów, nie reprezentowała też żadnej szczególnej tożsamości narodowej bądź regionalnej ani wybranego ruchu artystycznego. Dotyczyła wspólnego podejścia do uwarunkowań nowoczesności i postmodernizmu, ujawniała różnice kulturowe pomiędzy społeczeństwami muzułmańskimi, ukazywała procesy powrotu do tradycyjnych wyróżników i sugerowała obranie nieodkrytych jeszcze szlaków i stosowanie nowych sposobów percepcji.

Kuratorstwo wystaw sztuki współczesnej i tworzenie obrazu sztuki

Kuratorowanie wystaw, podczas których artyści podlegają bardzo zróżnicowanym uwarunkowaniom narodowym lub regionalnym, a w szczególności wywodzą się z krajów o nie do końca wykształconej sztuce nowoczesnej, nacechowanych przy tym współczesną polaryzacją wynikającą z różnic religijnych, wymaga nawiązania dogłębnego dialogu i ustanowienia komunikacji z lokalnymi artystami i kuratorami, by zyskali oni możliwość przekazania swojej wiedzy i doświadczeń. Wystawy tego rodzaju powinny opierać się na badaniach naukowych, zrozumieniu, uznaniu, docenieniu i współpracy. Kurator musi rozpoznać dylematy, trudności i praktyczne problemy, z jakimi borykają się środowiska artystyczne i ich relacje z zachodnimi ośrodkami sztuki. W latach 80. XX wieku pojawiło się oczekiwanie, iż większość wystaw, a zwłaszcza biennale i zakrojonych na dużą skalę wydarzeń kulturalnych, organizowana będzie z uwzględnieniem takich właśnie uwarunkowań, oraz że wielokulturowość manifestowana będzie na nich w odniesieniu do różnorodności w obszarze religii, podziałów

etnicznych i konkretnych tradycji. Nadal jednakże dominują pozostałości tradycyjnych technik i koncepcji kuratorskich. W swoim inspirującym wystąpieniu z 1994 roku podczas Kongresu AICA w Sztokholmie i Malmö Julia Kristeva wskazała, że „sztuka współczesna leży u podstaw spekulacji, komercji, społeczeństwa show biznesu i zjawiska, które od upadku muru berlińskiego nazywamy Nowym Porządkiem Świata”³. Jak ocenić tę dalekowzroczność w odniesieniu do zasad i technik kuratorskich stosowanych do wystaw międzynarodowych z perspektywy dzisiejszej, po upływie ćwierćwiecza?

Niewątpliwie z procesu globalizacji wynikają pewne korzyści polegające na wyzwaniu i zacieśnianiu wymiany artystycznej i kulturalnej między terytoriami, które nigdy wcześniej nie potrafiły się ze sobą komunikować. Wrzucanie sztuki współczesnej w wir niedemokratycznych porządków, niesprzyjających systemów politycznych i neoliberalnej gospodarki występującej na tych terytoriach ma też jednak swoje wady. Najwyraźniej istnieje coraz większa pokusa, by odkrywać nowe, nieznane środowiska artystyczne. Dążenie to wynika prawdopodobnie z odwiecznego dziedzictwa orientalizmu; najwyraźniej napędzane jest też dziwnym fermentem panującym wśród twórców sztuki współczesnej i na globalnym rynku sztuki. Po nowym porządku świata i globalizacji przyszedł czas na epokę postprawdy.

W kontekście zarzutów dotyczących wielokulturowości, biorąc pod uwagę kompletną penetrację sztuki obrazami elektronicznymi, interakcje między artystami, instytucjami zarówno oficjalnymi, jak i prywatnymi, galeriami, dealerami i publicznością, będącą pod wpływem wszystkich tych skłonności i instrumentalizacji, kuratorstwo staje się niezwykle skomplikowane, a wszelkie relacje bywają często napięte. W tym środowisku kuratorstwo, krytyka, odmienność, opór i wyzwania, które są zasadniczymi aspektami wytwarzania dzieł sztuki współczesnej, znalazły się w stanie zanurzenia. Jednak Kristeva stwierdza dalej, że „rewolta jest integralną częścią zasady szukania przyjemności; a bez przyjemności nie ma zadowolenia z pokazów i występów”⁴.

Rewolta wciąż stanowi esencję tworzenia sztuki i doświadczenia estetycznego interpretowanego przez krytyków sztuki na użytek publiczności. Tutaj kurator bierze na siebie odpowiedzialność za wystawianych artystów tworzących strategie buntu przedstawiane aluzyjne w koncepcji wystawy i za wystawiane dzieła sztuki. Standaryzująca rozrywka i kultura pokazu mająca ogromną wartość ekonomiczną w globalnym kapitalizmie, ingeruje i manipuluje tu sztuką i kulturą buntu, nawet jeśli publika nie doświadcza przyjemności, estetycznej percepcji i wizualnego zadowolenia, stwierdza

» 3 J. Kristeva, *What Good Are Artists Today?*, [w:] *Strategies for Survival-Now!*, red. Ch. Chambert, The Swedish Art Critics, Lund University Press, 1995, s. 25-37.

» 4 *Ibidem*, s. 25-37.

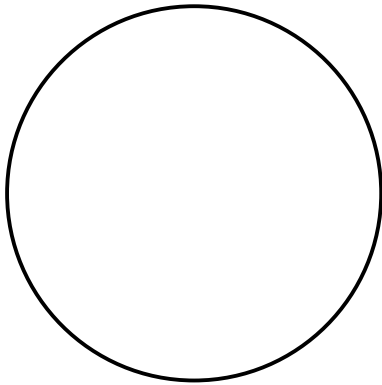
Kristeva⁵. Jeśli uznamy, że rozbieżności systemowe, ideologiczne i polityczne pomiędzy infrastrukturami globalnych środowisk artystycznych stanowią istotną przeszkodę dla artysty i kuratora, nie jest to tak widoczne na międzynarodowym biennale, kiedy nacje i wspierający sztukę sektor prywatny usuwają bariery, by pokazać swoją siłę. W takim przypadku sztuka i kultura buntu zyskują względną wolność.

Ponieważ niewiele zmieniło się od czasu wystąpienia Kristevy, gdyż przemysł rozrywkowy nigdy nie wycofał się ze swoich stwierdzeń o sztuce i kulturze, a świat przeżywa najgorsze przemiany od czasów wojny w Zatoce Perskiej, zamachów z 11 września i wojny w Iraku, przechodząc przy tym przez poważniejsze jeszcze przemiany po arabskiej wiosnie, obecnej wojnie w Syrii i trwającym kryzysem uchodźczym, kuratorzy, mieszkający i pracujący w regionach i miastach krajów, w których rozwój sytuacji politycznej oraz gospodarczej ma negatywny wpływ na politykę kulturalną i artystyczną, zostali zobowiązani do przemyślenia i ponownego ukształtowania treści, a także form międzynarodowych wystaw w ramach tych rozporządzeń. Musieli oni więc znaleźć mniej wyrafinowane, bardziej przyjazne dla artystów i bardziej przyziemne strategie, by nadać sztuce zdolność pośredniczenia między kulturami i politykami. Przykłady, takie jak niezależne inicjatywy artystów, programy rezydencji oraz inwestycje i fundusze sektora prywatnego, pokazują, że intensywny dialog prowadzony jest na różnych poziomach metod i strategii komunikacji, z udziałem różnych grup urzędników, korporacji i osób prywatnych w społeczeństwie. Oprócz zwykłych celów pojęciowych i formalnych w sztuce współczesnej do istotnych aspektów tego dialogu należą: homogenizacja różnic pomiędzy poszczególnymi poziomami branży kulturowej; szczegółowe przedstawienie stosunków politycznych poprzez sztukę i kulturę; strategie zapewniania widoczności każdemu środowisku artystycznemu; szacunek dla oporu i narcyzmu współczesnych artystów i kuratorów; wkład w wyłanianie się różnych poziomów sztuki jako instrumentu demokratyzacji lub też skuteczniejsza korekta procesów demokratycznych...

Współczesne społeczeństwa zdają się cenić sztukę przez małe „s”. Doceniają kulturę tylko wtedy, gdy odgrywa ona praktyczną rolę w życiu ludzi lub dostarcza im rozrywki. Wydaje się, że wiele społeczeństw w naszym regionie nie jest gotowa, by zaakceptować ideę sztuki dla niej samej czy też kultury dla samej kultury. Sztukę i kulturę docenia się, gdy służą innym celom, np. postępowi gospodarczemu, edukacji społecznej czy terapii jednostek. Podobnie dzieła sztuki bywają cenione za ich wartość dla inwestora raczej niż za ich wartość wewnętrzną. Szukając odpowiedzi na pytanie, na czym polega kuratorstwo w takich warunkach, nie można od tych realiów uciekać. Wystawa sztuki współczesnej jest obszarem tran-

sgresyjnym w pozytywnym znaczeniu tego słowa. Jej widz wraz z artystą, jego uwarunkowaniami i środowiskiem, może wznieść się ponad lub wyjść poza standardowe modele życia, które ignorują ludzkiego ducha i swobodne myślenie. Oczywistym jest, że w naszych czasach musimy zapuszczać się dalej, by zapewnić sobie wolność myślenia, mowy i ekspresji, demokracje bowiem nie są tworami kompletnymi, które osiągnęły już pełnię realizacji. ●

maj 2019



Dr hab., historyczka sztuki, kulturoznawczyni, badaczka i teoretyczka sztuki i kultury współczesnej. Autorka książek na temat sztuki krytycznej, feminizmu oraz reinterpretacji historii w sztuce najnowszej, oraz ponad dwustu artykułów w monografiach zbiorowych i czasopismach naukowych. Laureatka Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy za działalność krytyczną i naukową oraz nagrody Stowarzyszenia Historyków Sztuki za książkę *Ciało i władza*. W latach 2003-2006 była doradczynią Kulturstiftung des Bundes, współtworząc polsko-niemiecki projekt kulturalny *Büro Kopernikus*. Autorka polskiej części ekspozycji *Gender Check / Sprawdzam płeć* (MUMOK, Wiedeń, 2009; Zachęta, Warszawa, 2010). W latach 2010-2011 członkini Akademickiej Rady Doradczej dla programu wykładów z zakresu historii sztuki współczesnej Europy Środkowo-Wschodniej prowadzonych na uniwersytetach europejskich, World University Service Austria. Kuratorka wystaw zbiorowych i indywidualnych, m.in. w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, Galerii ON w Poznaniu, CSW Znaki Czasu w Toruniu. Najważniejsze publikacje: *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002; *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002; *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, red. wraz z E. Zierkiewicz, Konsola, Poznań-Wrocław, 2003; *Kobiety, feminizm i media*, red. wraz z E. Zierkiewicz, Konsola, Poznań-Wrocław 2005; *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2010; *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo Academica, Warszawa 2010; *Mikroutopie codzienności*, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2013.

Wystawy sztuki **w kontekście edukacji** **obywatelskiej** **– na wybranych przykładach** **własnych kuratorskich** **koncepcji**

W niniejszym tekście zamierzam pokazać, że wystawy sztuki mogą odgrywać ważną rolę w edukacji obywatelskiej. Dzieje się tak dlatego, że ekspozycje są rodzajem ramowania sztuki, co oznacza poszukiwanie i pokazywanie nowych sposobów jej odczytywania i interpretacji. To ramowanie można zrozumieć jako osadzenie prac w kontekście konkretnych zagadnień, tematów czy problemów społecznych. Wystawa może więc stać się ramą aktualizującą tkwiący w twórczości potencjał, problematyzując przy okazji zagadnienia zarówno z obszaru sztuki, jak i rzeczywistości. Może tym samym prowadzić do rekonfiguracji porządku wizualnego, o czym napiszę w dalszej części tekstu w odwołaniu do myśli Jacques’a Rancière’a. Tworząc ekspozycje artystyczne, warto również pamiętać o przyciągnięciu publiczności i zainteresowaniu jej zaprezentowanym materiałem, zwłaszcza że w takich krajach, jak Polska, sztuki wizualne są wciąż niedoceniane, a współczesne prace artystyczne uważane są często za wybryki zbłązowanych artystów. Truizmem jest stwierdzenie, że brakuje w szkolnej edukacji pogłębionej nauki odbioru sztuki współczesnej. Jedynie zwiedzanie wystaw, interakcja z pracami artystycznymi, udział w oprowadzaniach kuratorskich oraz warsztatach związanych z daną ekspozycją mogą pozwolić odbiorcom nie tylko na zrozumienie sztuki, ale także podejmowanych przez nią problemów. Wystawy odgrywają więc ważną rolę edukacyjną. Dlatego warto, aby odnosiły się do ważnych społecznie kwestii, były aktualne i uwzględniały „tu i teraz” samych odbiorców. Nie oznacza

to jednakże, że mają być jednoznaczne w swoim przekazie ani w sposób łopatologiczny tłumaczyć, o co chodzi w wystawianych pracach. Rzecz idzie raczej o wywołanie afektów pomiędzy odbiorcami a eksponowanymi pracami, także między poszczególnymi dziełami, co postuluje Mieke Bal w tekście *Wystawa jako film*¹.

Kuratorstwo wystaw może więc odgrywać ważną rolę w procesie edukacji dotyczącej sztuki, ale też edukacji obywatelskiej, rozumianej jako wychowanie do życia w społeczeństwie obywatelskim i uwrażliwianie na ważne społeczne kwestie, a zwłaszcza na różne rodzaje niesprawiedliwości i wykluczeń, którym należy się przeciwstawiać. Edukacja obywatelska powinna też wyczulać na różnice, odmienne poglądy funkcjonujące w danym społeczeństwie i uczyć wzajemnego szacunku dla tych różnic, zamiast forsowania jednej wizji świata.

Nie sądzę, aby najważniejszym celem było organizowanie wystaw, które mają przede wszystkim aktywizować odbiorców, choć oczywiście może być to jedna z ważniejszych strategii kuratorskich. Sztuka partycypacyjna ma oczywiście duży potencjał, aby przyciągnąć i zainteresować odbiorców możliwościami konkretnych działań. Warto jednak pamiętać o zastrzeżeniach Claire Bishop wobec niektórych elementów sztuki partycypacyjnej. W swoim esej *Widzowie jako producenci* autorka wspomina niepublikowany tekst Jacques'a Rancière'a *Wymancypowany widz* (2004), w którym filozof odnosi się do pasywności widzów spektaklu teatralnego. Rancière twierdzi, że opozycja „aktywnych” i „pasywnych” odbiorców opiera się na założeniach dotyczących rozróżnień między patrzeniem i wiedzą, oglądaniem i działaniem, wyglądem i rzeczywistością. Dzieje się tak, ponieważ binarny element aktywny / pasywny zawsze prowadzi do podziału publiczności na tę część, która ma możliwości odbioru, oraz tę, która ich nie posiada. Inaczej mówiąc, linią podziału są zawsze kompetencje kulturowe odbiorców lub ich brak. Tworzy się w ten sposób alegoria nierówności. „Analogicznie odnosząc się do historii edukacji, Rancière twierdzi, że wraz z emancypacją powinien iść postulat równości, a więc założenie, że każdy ma taką samą zdolność do inteligentnej odpowiedzi na książkę, sztukę teatralną lub dzieło sztuki”². Przyjmując taką perspektywę, jak podkreśla Bishop, wszyscy jesteśmy tak samo zdolni do wynajdywania własnych tłumaczeń i interpretacji. Należy więc przyjąć zasadę, która nie będzie dzieliła odbiorców na aktywnych i pasywnych, ale zamiast tego będzie odnosiła się do zaproszenia wszystkich widzów do

» 1 M. Bal, *Wystawa jako film*, [w:] *Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E.M. Tatar, Universitas, Kraków 2012, s. 107.

» 2 C. Bishop, *Introduction/Viewers as Producers*, [w:] *Participation (Documents in Contemporary Art)*, red. C. Bishop, MIT Press, London-Massachusetts 2006, s. 16.

odbioru prac, które pozwolą się wykorzystać w taki sposób, jakiego nawet ich autorzy mogliby nigdy nie wymyślić³.

Przyjmuję też założenie Mieke Bal, która pisze: „Sądzę, że głównym zadaniem wystawy powinno być zachęcenie zwiedzających, by zatrzymali się, zawiesili działanie, pozwolili, by opanował ich afekt i następnie w ciszy, mając chwilę wytchnienia, pomyśleli”⁴. Dlatego wystawa powinna dać widzom możliwość znalezienia własnej przestrzeni, perspektywy i własnych sposobów odczytywania sztuki. Jest to możliwe, gdy kuratorzy będą starali się konstruować ekspozycję jako postulowaną przez Bal narrację, będącą zaproszeniem do dyskusji, a zarazem nienarzucającą jednoznacznego odbioru. W ten sposób wystawa może stać się rodzajem forum publicznego, na którym omawiane są ważne kwestie.

Sztuka współczesna często nie tylko przyjmuje krytyczną postawę wobec stereotypów zakorzenionych w naszej mentalności, ale także stwarza sytuacje, w których możemy dowiedzieć się o czymś, co tylko z pozoru jest mało ważne, zwrócić uwagę na sprzeczności zawarte w naszej rzeczywistości, pozwolić na namysł bez jednoznacznych rozstrzygnięć. W ten sposób może pomóc nam lepiej zrozumieć przynajmniej fragment rzeczywistości, np. poprzez zadawanie trudnych pytań dotyczących problematyki społecznej. A przede wszystkim pokazuje też, że nie wszyscy myślą tak samo, nie muszą się ze sobą zgadzać, a mimo to mogą prowadzić dialog, który nie będzie miał na celu udowadniania swoich racji, ale raczej wydobędzie polisemię różnych znaczeń i poglądów. Krytyczna strategia kuratorska, którą postuluję w tym tekście, powinna przede wszystkim wydobyć krytyczny potencjał sztuki.

Ten potencjał łączy się z tworzeniem komentarzy na temat otaczającego nas świata, ukazywaniem konfliktów, jakimi rządzi się rzeczywistość, a także wskazywaniem na różne możliwości interpretacji. Tym samym sztuka pokazuje, że nie ma jednoznacznych rozstrzygnięć, nawet jeśli angażuje się społecznie czy politycznie. Krytyczna sztuka często też ujawnia, ukazuje to, co nieoczywiste, podskórne, niejasne oraz zepchnięte na margines⁵. Bo „uprawiać krytycyzm to tyle, co czynić łatwe gesty trudnymi”⁶.

Krytyczna strategia kuratorska powinna badać instytucję demokracji; likwidować granice tożsamości, które są ściśle określone przez porządek społeczny, a także dążyć do rekonfiguracji porządku wizualnego, przekształcając go z monolitycznego w zróżnicowany. Według francuskie-

» 3 *Ibidem*.

» 4 M. Bal, *Wystawa...*, s. 131.

» 5 Por. moje rozważania na temat sztuki krytycznej w książce *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90., Sic!*, Warszawa 2002.

» 6 Cyt. za: Z. Bauman, *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996, s. 137.

go filozofa Jacques'a Rancière'a⁷, działalność artystyczna może stać się polityczna tylko poprzez przekształcenie porządku wizualnego oraz sposobów jego postrzegania. Rancière zajmuje się polityką wewnątrz obrazowości, bo – jak twierdzi – estetyka ma własną politykę. Polityka wewnątrz estetyki ustanawia widzialność lub niewidzialność niektórych zjawisk, zakłada określoną hierarchię tematów lub demokratyzuje porządek estetyczny. W myśl tych rozważań sztuka ma polityczną siłę wtedy, gdy sieje ferment, burzy dany porządek reprezentacji, dokonuje roszadzenia konwencji obrazowych. Ta polityczna wywrotowość jest „wyjściem z ramy”, zerwaniem konwencji, utratą struktury, dotknięciem tego, co niesamowite. W przypadku wystaw sztuki chodziłoby o ukazywanie tematów z marginesu, ale też tych, które mogą budzić kontrowersje i wspomniane już afekty. Może to być więc np.: ukazywanie płciowych hierarchii, które w świecie sztuki pozostawały zwykle przezroczyste, wskazywanie na marginalizowane kwestie społeczne czy ujawnianie ukrytych relacji władzy. Interesujące bowiem najbardziej jest to, co dzieje się na styku sztuki oraz rzeczywistości i to właśnie wskazywanie na ten obszar, jak sądzę, może prowadzić do rekonfiguracji porządku obrazowego, do czego sztuka współczesna aktualnie często dąży.

Praktyka kuratorska dokonująca takiej rekonfiguracji oznaczać może pracę z wieloma tożsamościami, rozpoznanie powiązań między różnymi typami wykluczeń, a także rozpoznanie „innych” naszych dyskursów. Warto pamiętać o sugestii Krzysztofa Pomiana piszącego o relacjach między sztuką współczesną a demokracją, że ta pierwsza, choć nie tylko ona, ożywia świadomość, że demokracja wymaga różnic: grupowych, politycznych, ideowych, religijnych i innych, a także, iż spory i debaty są jej warunkiem. „Siłą demokracji jest bowiem jej tylko właściwa zdolność przekształcania rodzonych przez nie konfliktów z zagrożenia dla współżycia zbiorowego w źródło dynamiki kulturowej, społecznej i gospodarczej”⁸.

Spróbuję w niniejszym tekście pokazać te kwestie w odniesieniu do wystaw, których byłam kuratorką lub przy których współpracowałam, aby zaznaczyć własne usytuowanie oraz wskazać na zbieżność moich założeń teoretycznych z realizowaną praktyką kuratorską. Podstawowym obszarem moich zainteresowań jest sztuka współczesna w Polsce i Europie Środkowej. Moje badania dotyczą takich zagadnień, jak: sztuka feministyczna, sztuka krytyczna, twórczość odnosząca się do najnowszej historii, w tym – Zagłady. Staram się, aby te problemy znalazły się także w obszarze moich działań kuratorskich.

» 7 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, ze wstępem A. Żmijewskiego i posłowiem S. Žižka, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Krytyka Polityczna, Warszawa 2007.

» 8 K. Pomian, *Sztuka nowoczesna i demokracja*, „Kultura Współczesna” 2004, nr 2(40), s. 35-43, maszynopis udostępniony przez Autora.

Kuratorowałam kilkanaście wystaw, w tym takie prezentacje, jak: *Niebezpieczne związki* w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, 2002, *Uroki władzy (o władzy rozproszonej, ideologii i o widzeniu)*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2009, *Mikroutopie codzienności*, wystawa prac z kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, 2013-2014. Brałam udział w przygotowaniu wystawy *Gender Check / Sprawdzam płeć: kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej* (Wiedeń, Warszawa, główna kuratorka: Bojana Pejić, 2009, 2010), 2008, 2009. Współpracowałam również z Janiną Hobgarską, główną kuratorką ekspozycji *Gorzki to chleb jest polskość*, mającej miejsce w Galerii Sztuki BWA w Jeleniej Górze we wrześniu 2014 roku. We wrześniu 2017 kuratorowałam wystawę *Polki, patriotki, rebeliantki*, która odbyła się w Galerii Miejskiej Arsenał. Ważne dla wszystkich tych wystaw są odniesienia do kwestii społecznych (np. płci), pojęcia demokracji oraz oddziałujących na nas różnych mechanizmów władzy. Podczas tworzenia wystawy staram się zawsze pytać o „tu i teraz”, a jednocześnie dokonać próby „rozmrózenia” zastanej rzeczywistości. Staram się podejmować tematy, które nie należą do „wygodnych”, wzbudzają kontrowersje, a niekiedy nawet traktowane są jako „nieartyistyczne”. Chodzi również o tematy istniejące na marginesie samej historii sztuki lub z niej wykluczone.

Cel związany ze zmianą dominującego dyskursu był ważny także dla Bojany Pejić podczas tworzenia wystawy *Gender Check*⁹. Chodziło jej o ponowne napisanie historii sztuki współczesnej w Europie Wschodniej w kontekście problematyki płci. Jak mówi sama kuratorka: „Mówiąc ogólnie, to wszystko zaczęło się dlatego, że byłam zła z powodu niewidzialności sztuki Wschodniej na tle Europy. Ale istniał jeszcze inny, ważny czynnik. Otóż, wydano wiele publikacji na temat sztuki Europy Wschodniej okresu socjalistycznego i post-socjalistycznego, ale żadna z nich nie dotyczyła problemu płci. Z drugiej strony, istnieje literatura socjologiczna na temat płci w okresie komunistycznym i post-komunistycznym, ale nie odwołuje się ona w żaden sposób do sztuki”¹⁰.

Wystawa *Gender Check* pozwoliła na porównanie między awangardowymi dziełami sztuki a realizmem socjalistycznym i prześledzenie na ich przykładach konstrukcji płci, pól ograniczeń i wykluczeń, a także obszarów subwersji. Ekspozycja dała możliwość odczytania tej sztuki według takich napięć, jak: prywatne / publiczne; komunistyczne / kapitalistycz-

» 9 *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, MUMOK Wiedeń (13.11.2009-14.02.2010), *Płeć? Sprawdzam. Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa (19.03.-13.06.2010).

» 10 I. Kowalczyk, D. Łagodzka, E. Zierkiewicz, *Wściekłość Bojany Pejić. Wywiad przy okazji wystawy Gender Check w warszawskiej Zachęcie*, „Artmix”, nr 24(14), „Gender Europy Środkowej”, 28.08.2010, <http://archiwum-obiegu-jazdowski.pl/artmix/18403> [dostęp: 23.03.2018].

ne; demokratyczne / nacjonalistyczne, aktywne / pasywne; oglądanie / bycie widzianym, wolność / zniewolenie, uległość / subwersja, a zarazem była próbą dekonstrukcji tych dychotomii. Pytała nie tylko o konstrukcję płci, ale także o budowę rzeczywistości: komunistycznej i postkomunistycznej oraz konstrukcję tożsamości w tych systemach.

Sama próbowałam wdrożyć postulat przekształcenia porządku wizualnego do wystawy, którą organizowałam w 2009 roku w Poznaniu, zatytułowanej *Uroki Władzy (o władzy rozproszonej ideologii i widzeniu)*¹¹. Prezentowane prace wydobywały na jaw ukryte zależności i niejawne działania różnych typów władzy, unikając przy tym dydaktycznego tonu. Miały one prowokować do pytań: Na ile władza może działać poprzez przyjemność? W jaki sposób nas zniewala i powoduje, że tracimy czujność? Jak działania rozproszonej władzy ujawniają się w obszarze wizualnym? Co może wchodzić w obszar widzialności, a co jest z niego



Izabella Gustowska, *SHE-ONA: Media Story*, multimedia, 2008-2009, fot. dzięki uprzejmości Artystki. Praca z wystawy *Uroki władzy (O władzy rozproszonej, ideologii i widzeniu)*, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 8.05.-7.06.2009

» 11 Na ekspozycji prezentowane były następujące prace: *Kronika Bogny Burskiej*, *Mandale* Maurycego Gomulickiego, *She-Ona* Izabelli Gustowskiej, *Uroki władzy* Elżbiety Jabłońskiej, *Zmurzynienie – Ekshumacja pewnej metafory* Tomka Kozaka, *Desenie* Zofii Kulik, *The Gay, Innocent and Heartless Zbigniewa Libery*, *Bestiariusz* Aleki Polisa i *Urok buntu* Marioli Przyjemskiej. Zob. też *Uroki władzy (O władzy rozproszonej, ideologii i widzeniu)*, red. I. Kowalczyk, Galeria Arsenał, Poznań 2009.

wykluczone? Jaką władzę posiadają artyści? Jakie zachodzą związki między polityką estetyki a estetyką polityki?

Dobrym przykładem odniesienia do tych pytań była instalacja pod tytułem *She-Ona* Izabelli Gustowskiej. Artystka odwołała się do książki José Carlosa Somozy pt. *Klara i półmrok*¹². Powieść opowiada o świecie sztuki, w którym panuje kierunek zwany hiperdramatyzmem, polegający na tym, że żywi ludzie stają się dziełami sztuki. Występujący w powieści artysta instruuje swoje modelki co do zasad ich postępowania jako dzieł sztuki. Głos narratora w pracy Gustowskiej, który narzuca dziewczynom wykonywanie określonych poleceń, to głos nieznoszący sprzeciwu. Relacja między autorem a kobietą przekształcaną w dzieło sztuki powtarza tradycyjną relację między artystą a jego modelką opisaną przez Lyndę Nead¹³. Pozująca modelka potwierdza status artysty jako twórcy, sędziego i właściciela jednocześnie. Gustowska, wybierając odpowiedni fragment powieści *Klara i półmrok*, stworzyła więc wizualną metaforę artysty (twórcy i władcy kobiecego ciała) oraz poddanej mu modelki. Pracę Gustowskiej można odczytać też bardziej ogólnie: jako wskazanie, jak łatwo poddajemy się kulturowym nakazom, tracąc jednocześnie swoją podmiotowość. Ponadto prezentuje świat, w którym wszystko jest przetwarzane, digitalizowane, przekształcane w obrazy i prezentowane publiczności.

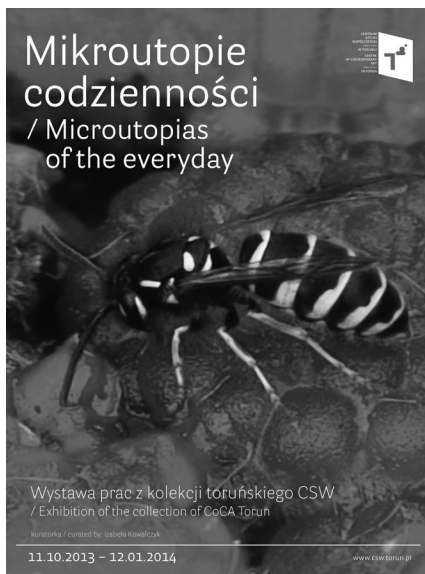
Innym przykładem mogą być fotografie z cyklu *Gay, Innocent and Heartless* Zbigniewa Libery, gdzie męskość jawi się jako swoista gra – zabawa dużych chłopców w mundurach, którzy marzą o wielkich przygodach. Męskość jest tu pokazana jako konwencja. Partyzanci Libery, mimo że próbują być „prawdziwymi mężczyznami”, w gruncie rzeczy są ich zaprzeczeniem. Są wiecznymi chłopcami, którzy jedynie bawią się w wojnę. Okazują emocje i wzajemne przywiązanie, są beztroscy, niewinni, delikatni i wrażliwi. Są piękni, a fotografie Libery mogłyby być prezentowane jako przykład mody militarnej w jakimś life-stylowym magazynie. Tym samym, nawet w wersji militarnej, męskość staje się coraz bardziej podporządkowana regułom kultury popularnej.

Celem wystawy było skonfrontowanie „zamrożonej” rzeczywistości (w której nie kwestionuje się *status quo*, w tym ról społecznych i płciowych) z krytycznymi i wieloznacznymi interpretacjami artystów. Wskazywali oni m.in. na: instytucjonalizację sztuki współczesnej, powiązania między sztuką a kulturą popularną, zgodę na neoliberalne reguły rządzące współczesnym światem (praca Marioli Przyjemskiej), płciowe stosunki władzy jako część świata sztuki (Gustowska), niepisane zasady, które dyktują to, co może być pokazywane, a co znika z pola widzenia

» 12 J.C. Somoza, *Klara i półmrok*, przeł. M. Trznadel-Szczepanek, B. Wyrzykowska, M. Perlin, Muza, Warszawa 2004.

» 13 L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998.

(chodzi np. o rasistowską wyobraźnię, która została ujawniona w pracy Tomka Kozaka).



Plakat z wystawy *Mikroutopie codzienności*, wystawa prac z kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, 11.10.2013 – 26.01.2014

Podobna problematyka była ważna również dla wystawy *Mikroutopie codzienności*, będącej wyborem prac z kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, prezentowanej od października 2013 do stycznia 2014 roku. Starłam się ją skonstruować jako rodzaj postfeministycznej i posthumanistycznej narracji z silnym podkreśleniem znaczenia sfery prywatnej, która najczęściej w dyskursie muzealnym jest wykluczona lub zmarginalizowana. Ważne było dla mnie także wskazanie na relacje między różnymi sferami życia i sztuki, ale też między poszczególnymi dziełami sztuki, dziełami sztuki a publicznością, także teorią i sztuką. Przy organizacji tej wystawy towarzyszyła mi myśl Nicolasa Bourriauda, że sztuka nie ma na celu zbawiania świata, nie może być też utożsamiana z polityką, wciąż jednak podejmuje wyzwania etyczne, towarzyszy jej zaś „demokratyczna troska”¹⁴. To od tego autora zaczerpnięty został tytuł wystawy, mikroutopie codzienności bowiem można rozumieć jako działania nastawione na nowe i lepsze modele rzeczywistości. Są nimi m.in.: świadome, kreatywne kształtowanie swego otoczenia, troska o własne miejsce,

» 14 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP, Kraków 2012, s. 91.

o wszystkich i wszystko, z czym mamy do czynienia, zabieganie o poprawę stosunków z innymi – ludźmi, zwierzętami oraz całym światem przyrody.



Widok wystawy *Mikroutopie codzienności*, wystawa prac z kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Znak Czasu w Toruniu, 11.10.2013 – 26.01.2014

Ekspozowane prace zostały podzielone według siedmiu kategorii. „Sercem” i najważniejszą częścią ekspozycji był dział *Prywatne jest polityczne*, w którym prace odnosiły się do sfery prywatnej i codziennych czynności. Współczesne artystki i artyści (m.in.: Elżbieta Podlaska, Oskar Dawicki, Marcelina Gunia, Marek Sobczyk, Józef Robakowski, Marian Stępak, Maciej Kurak i Max Skorwider) wykorzystują codzienność, bawią się nią, nadają jej nowe znaczenia. Najprostszym, najzwyczajszym czynnościom starają się nadać wyższą rangę lub może tylko wskazać na to, co przez wieki pozostawało niezauważalne. Jednym z ciekawszych w tym kontekście był obraz Marka Sobczyka przywołujący postać Katarzyny Kobro, która przez całe swoje życie funkcjonowała na styku sztuki i rzeczywistości. Chodziło więc o podkreślenie znaczenia codzienności, która, jak pisała Jolanta Brach-Czaina, stanowi podstawę naszego istnienia, jest tłem tego, co wyjątkowe i niezwykle. Dlatego bez niej, choć sama w sobie jest niezauważalna, nie byłibyśmy w stanie docenić rzeczy niecodziennych i wielkich¹⁵. I dlatego tak ważne wydaje się odzyskanie codzienności i prywatności dla sztuki.

» 15 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, eFKA, Kraków 1998, s. 55.



Marek Sobczyk, *K. Kobro prasuje/pracująca*, tempera jajkowa na płótnie, 136 x 124 cm, fot. W. Kuberski

Kolejne części wystawy to: *Sztuka jest bronią bezbronnych*, *Życie organiczne*, *Posthumanizm*, *Sztuka na peryferiach*, *Genius Loci*, *Czy sztuka jest kłamstwem?*. Kategorie te odnosiły się do różnych nachodzących na siebie aspektów życia i aktywności, natomiast podział na te sfery był umowny. Również pomiędzy poszczególnymi częściami wystawy odbywał się dialog. Celem było ujawnienie arbitralności i umowności kategorii, według których funkcjonujemy i przez które postrzegamy sztukę, takich jak: prywatne – publiczne, indywidualne – wspólnotowe, estetyczne – polityczne, organiczne – sztuczne, życie – śmierć, natura – kultura, globalne – lokalne, artystyczne – codzienne. Chciałam, żeby publiczność podjęła refleksję nad wspomnianymi kategoriami, ale też aby wybrała własne sposoby czytania tej sztuki. Widzom pozostawiona została swoboda w wyborze kierunku zwiedzania ekspozycji, a znajdujące się wokół części centralnej pozostałe działy wystawy pozwalały na swobodne przechodzenie pomiędzy nimi.

Następna wystawa, o której chcę wspomnieć, a przy której współpracowałam, to *Gorzki to chleb* jest polskość w Jeleniej Górze w 2014 roku. W tym przypadku najważniejsze było pytanie o różne modele patriotyzmu. Patriotyzm i symbole patriotyczne zostały w Polsce zawłaszczzone przez prawicową politykę, Kościół katolicki i fanów piłki nożnej. Jeśli chcemy mówić o patriotyzmie w inny sposób, powinniśmy spróbować zmienić myślenie o nim, uwzględniając też sam porządek wizualny. Dlatego też współpracując nad wystawą, proponując do niej określone prace,

a także pisząc tekst do katalogu¹⁶, zaproponowałam pojęcie patriotyzmu krytycznego. W Polsce istnieją dwie tradycje definiowania patriotyzmu, obie pochodzące z XIX wieku: tradycja romantyczna, związana głównie z myślą Adama Mickiewicza, łącząca się z walką o niepodległość, umiłowaniem czynu zbrojnego i uwzniośleniem ofiar, oraz tradycja społecznikowska, stawiająca na postawy obywatelskie, troskę o państwo i odpowiedzialność za innych, którą można łączyć z myślą Kamila Cypriana Norwida, który choć jest łączony z polskim romantyzmem, bywa też określany jego największym krytykiem¹⁷. Norwid celnie opisywał nasz naród, wskazując choćby, że „Umiemy się tylko klócić albo kochać, ale nie umiemy się różnić pięknie i mocno”¹⁸, zrywy wyzwolenicze łączył z brakiem myślenia („[...] całe czytające społeczeństwo zrujnowane jest w narodzie, [...] gdzie energia wyprzedza zawsze inteligencję – i co pokolenie jest rzeź”¹⁹), polskość gorzkim chlebem nazywał, mówiąc też dobitnie: „Jesteśmy żądnym społeczeństwem. Jesteśmy wielkim sztandarem narodowym”²⁰. Tym samym poeta mocno wytykał rodakom, że brakuje im uczuć społecznych i działań związanych z troską o innych oraz o całe społeczeństwo. To właśnie tę troskę oraz wrażliwość na krzywdę innych określić można patriotyzmem krytycznym, a zarazem – wiązać z jednym z głównych zadań edukacji obywatelskiej.

Większość artystów pokazujących swoje prace na wystawie *Gorzki to chleb jest polskość*²¹ prezentowało krytyczne podejścia do polskości i związanych z nią mitów, ujawniając to, co zostało pominięte w tradycji heroiczno-romantycznej. Jednocześnie ich działania artystyczne wpisały się w postawę obywatelskiej troski o własne państwo i odpowiedzialności za innych. Polska nie była i nadal nie jest monolitem narodowym, jak chcą to widzieć nasi rodzimi patrioci. Na przykład w pracy *Ta ostatnia niedziela* (2011) Dorota Podlaska pokazała dawny Stadion Narodowy w Warszawie jako przyczółek wielokulturowości, gdzie szczególnie aktywna była jedna z największych mniejszości etnicznych w Polsce, jaką

» 16 I. Kowalczyk, *Dwa patriotyzmy, dwie tradycje*, [w:] *Gorzki to chleb jest polskość*, red. J. Hobgarska, wydawnictwo?, Jelenia Góra 2014, s. 32-42.

» 17 M. Janion, *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II, PWN, Warszawa 1985, s. 302. Za wskazanie na tę pozycję dziękuję prof. Przemysławowi Czaplińskiemu.

» 18 B. Stelmaszczyk-Świontek, *Norwid. O powołaniu artysty i człowieka*, [w:] C.K. Norwid, *Wybór poezji*, wstęp i komentarze B. Stelmaszczyk-Świontek, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1988, s. 24. Dziękuję za pomoc w ustaleniu źródeł Jackowi Zwierzyńskiemu.

» 19 C.K. Norwid, *Myśli o Polsce i Polakach*, wybór M. Dobrosielski, Krajowa Agencja Wydawnicza, Białystok 1985, s. 36.

» 20 *Ibidem*, s. 52.

» 21 W wystawie wzięli udział: Adam Adach, Hubert Czerepok, Monika Drożyńska, Wojciech Duda, Paweł Hajncel, Władysław Hasior, Paweł Jarodzki, Grzegorz Kłaman, Jerzy Kosalka, Tomasz Kozak, Kamil Kuskowski, Karolina Melnicka, Anna Molska, Dorota Podlaska, Aleksa Polis (Aleksandra Polisieicz), Marek Sobczyk, Zbigniew Szumski, Ewa Świdzińska, Przemysław „Trust” Truściński, Antek Wajda, Marek Wasilewski.

są Wietnamczycy. Do niepopularnych w kontekście paradygmatu romantycznego idei odwołała się też Aleka Polis w pracy *Mleko i miód*, prezentując cytaty z Ericha Fromma, np.: „Kochajcie obcego”, „Jestem kochany, ponieważ kocham”, „Liczy się wiara we własną miłość, w jej zdolność budzenia miłości u innych i w jej trwałość”. U Aleki Polis, ale też u Moniki Drożyńskiej (*Ja uwielbiam ją. Ona tu jest*) mowa jest o miłości własnej, miłości do innych, ale też miłości frywolnej, wszystkich będących w sprzeczności z romantycznym ideami miłości nieszczęśliwej czy ofiar-niczego ukochania ojczyzny.

W kontekście artystycznej krytyki polskości można przytoczyć słowa Norwida: „Czy ten ptak swoje gniazdo kala, co je kala, czy ten, co mówi o tym nie pozwala”²². Bo z pewnością artyści w jakimś sensie „kalają własne gniazdo”, mówiąc o tym, co złe, małostkowe, ksenofobiczne, z ironią przedstawiając nadmierne przywiązanie do tradycji i heroizowanie naszej przeszłości. To ironiczne podejście stoi w sprzeczności wobec agresywnych i pełnych nienawiści wypowiedzi tzw. prawdziwych Polaków. Jednak tak naprawdę te ostatnie są zaprzeczeniem dobrze pojętego patriotyzmu, a ujawniają się z taką siłą (np. podczas Marszu Równości w Białymstoku w 2019 roku), że coraz częściej mówi się o wojnie kulturowej. Prawicowy patriotyzm przeradza się w mowę nienawiści i może prowadzić do przemocy, co pokazuje, jak trudno polska prawica radzi sobie z różnicami wewnątrz społeczeństwa i jak bardzo wszyscy potrzebujemy edukacji obywatelskiej. To właśnie sztuka może być obszarem namysłu nad tego rodzaju konfliktami, wskazując na różne ścierające się stanowiska. Może być przestrogą i zachętą do krytycznego myślenia, a także prowokować do namysłu, czy w końcu możemy nauczyć się „pięknie się różnić”. Celem omawianej wystawy była przede wszystkim próba przewartościowania naszego myślenia o patriotyzmie; pokazanie, że patriotyzm to również postawy społecznikowskie i troska o innych.

Mówiąc o współczesnej polskości, nie można pominąć problematyki płci. Odebranie kobietom praw, głosu, a nawet wizerunku pokazała na wystawie praca wideo Karoliny Mełnickiej pt. *Polska Burka* (2013), ukazująca samotnie siedzącą na stadionie kobietę, ubraną w białą-czerwoną burkę, której towarzyszyły agresywne kibicowskie krzyki. Na wpisanie kobiecego ciała w narodową symbolikę wskazała również praca Ewy Świżińskiej pt. *Emblemat*, przedstawiająca kobiece krocze odziane w czerwoną bieliznę, do którego przykładana jest wyhaftowana figura białego motyla, kojarząca się z orłem z polskiego godła.

» 22 Czy ten ptak kala gniazdo, co je kala (1856), [w:] C.K. Norwid, *Dzieła zebrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. II, PIW, Warszawa 1966, s. 101.



Otwarcie wystawy *Polki, patriotki, rebeliantki*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 8.09. – 8.10.2017, fot. dzięki uprzejmości Galerii Arsenal w Poznaniu

Dwie ostatnie prace pokazywałam również na wystawie *Polki, patriotki, rebeliantki*, która miała miejsce w Galerii Miejskiej Arsenal w 2017 roku²³. W tym przypadku chodziło mi o zmianę optyki w ramach dyskursu wystawienniczego, w którym problematyka związana z kobietami najczęściej odnoszona jest do sfery prywatności, rzadko zaś prezentowana jest z perspektywy przestrzeni publicznej. Ponadto, jeśli w sztuce podejmowany jest temat polskości, to kwestie związane z kobietami pojawiają się raczej marginalnie. Chciałam to zmienić, proponując przyjrzenie się kwestiom kobiecym z perspektywy przestrzeni publicznej, protestów społecznych oraz patriotyzmu. Chodziło mi o namysł nad widzialnością kobiet i spraw ich dotyczących w sferze publicznej, a także o zadanie pytania o strategię działania na rzecz praw kobiet – z jednej strony o podkreślenie znaczenia wspólnotowości i relacyjności, ale z drugiej – o wydobycie tego, co określić można współczesnym „feminizmem siły”. Według Naomi Wolf, oznacza on m.in. odrzucanie własnych potworów grzeczności, szacunek dla różnorodności wewnątrz kobiecych grup, zdobywanie siły, niezależności i zdobywanie władzy²⁴. Sądzę, że sztuka poprzez swą

» 23 Z udziałem: Chóru Czarownic, Iwony Demko, Moniki Drożyńskiej, Marty Frej, Ireny Kalickiej, Kolaborantek, Kolektywu Złote Rączki, Zofii Kuligowskiej, Dawida Marszewskiego, Karoliny Melnickiej, Ewy Partum, Liliany Piskorskiej, Jadwigi Sawickiej, Ewy Świdzińskiej oraz fotografów: Mateusza Budzisa, Barbary Sinicy i Radosława Sto.

» 24 N. Wolf, *Klin klinem*, przeł. B. Limanowska, (fragment książki *Fire with Fire. The New Female Power And How it Will Change 21st Century*, Chatto & Windus, London 1993), [w:] *Spotkania feministyczne*, red. B. Limanowska i T. Oleszczuk, OŚKa, Warszawa 1994-1995, s. 40-53.

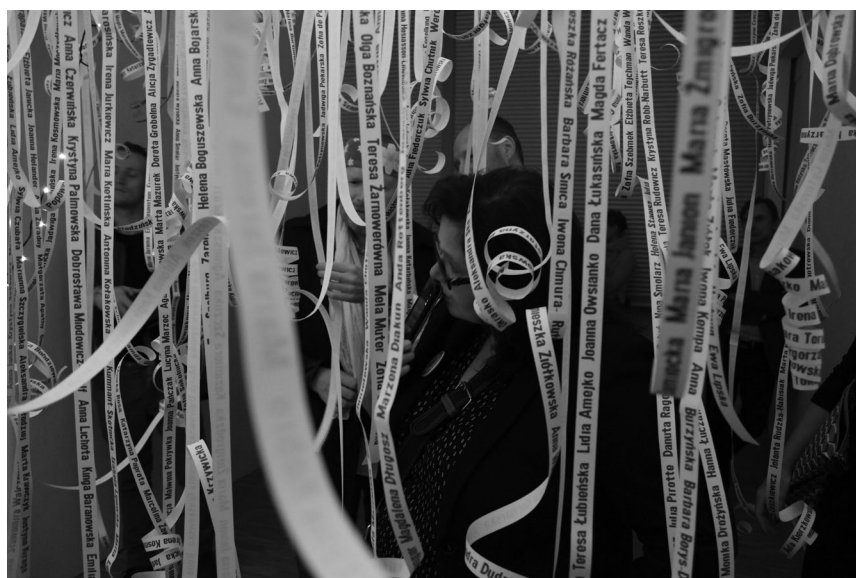
symboliczną siłę jest w stanie przekazywać tego rodzaju komunikaty, a tym samym wzmacniać społeczne przekazy i feministyczne postulaty.

Głównym celem tej prezentacji była refleksja nad sytuacją i problemami współczesnych Polek jako obywaterek, uczestniczek życia publicznego, patriotek i manifestantek biorących udział w tzw. Czarnych Protestach przeciwko planom zaostrzenia prawa antyaborcyjnego w 2016 roku. Wiecom, które zgromadziły tysiące osób, towarzyszył gniew i wściekłość, a masowość demonstracji w całej Polsce pokazała rządzącym, że wystarczy iskra, aby mieli przeciw sobie masy. W przypadku protestów aktywizm przenikał się z działaniami twórczymi, a sztuka artystek zaangażowanych w ruch Czarnego Protestu stała się komentarzem oraz sposobem na wzmocnienie jego przekazu. Siła tych protestów, ich bardzo mocna strona symboliczna, ale też ich zróżnicowanie były, według mnie, tym, co zasługiwało na komentarz właśnie w formie wystawy.

Jednym z symboli manifestacji stały się czarne parasolki, do czego odnosiła się praca Ewy Partum pt. *Feministyczne cytaty*, przedstawiająca symboliczne czarne parasolki i hasło: „Wy nam odbieracie wolność decyzji, my wam odbierzemy władzę”, dosłownie przepisane z transparentu z Czarnego Protestu. Praca umieszczona na początku wystawy, prezentującej głównie młodsze pokolenie twórczyń i twórców, była też symbolicznym połączeniem różnych generacji artystek feministycznych – najstarszych z najmłodszymi. Niektóre prace odnosiły się bezpośrednio do protestów, jak np.: nagrania Chóru Czarownic (ich piosenka *Twoja władza* była hymnem poznańskich manifestacji); baner Kolektywu Żółte Rączki z Krakowa „Myślę, czuję decyduję”; cykl memów Marty Frej opisujących kobiecy aktywizm (*Brałam udział w Czarnym Proteście, ponieważ...*); praca Iwony Demko *408,223 podciągnąć spódnice, czyli moje marzenie o Czarnych protestach*. Inne podważały patriotyczną symbolikę, jak wspomniana już Polska burka Karoliny Melnickiej czy praca Agata Zbylut pt. *Kawiorowa patriotka* (sukienka wykonana z kibicowskich szalików), a także zdjęcie Lilianny Piskorskiej przedstawiające ją w łóżku z „prawdziwym Polakiem” w pościeli ozdobionej godłem narodowym (*Autoportret z pożyczonym mężczyzną, aka jestem Polakiem, więc mam obowiązki polskie*, 2016). Prezentowane były też prace akcentujące wspólnotowość i działania zbiorowe (Chór Czarownic, Kolaborantki, Kolektyw Żółte Rączki).

W przypadku tej wystawy, tak jak samo jak w kontekście ekspozycji *Gorzki to chleb jest polskość*, zależało mi na zaakcentowaniu krytycznego patriotyzmu, który ujawnia się m.in. poprzez troskę o prawa kobiet, w tym prawo do legalnej i bezpiecznej aborcji. Z jednej strony chodziło w tej wystawie o przypomnienie siły Czarnych Protestów, z drugiej – o ironiczne przejęcie symboli narodowych, które dzisiaj wydają się nale-

żeć jednoznacznie do jednej opcji, a także o wskazanie na terror ukryty w narodowo-konserwatywnym dyskursie (praca Moniki Drożyńskiej), a więc brak zgody na jakiegokolwiek różnice. Chodziło jednak również o zaakcentowanie wspólnotowości, siły protestujących kobiet, ich dziedzictwa przypominanego Raz na jakiś czas (Jadwiga Sawicka), solidarności wobec innych (również tych niehumanicznych – Irena Kalicka), a także o namysł nad polską wrogością (Dawid Marszewski). Wystawa Polki, patriotki, rebeliantki wywołała poruszenie, wzbudziła emocje oraz gorące dyskusje, które toczyły się jeszcze długo po jej zakończeniu²⁵.



Jadwiga Sawicka, *Raz na jakiś czas*, 2008-2017, instalacja, otwarcie wystawy *Polki, patriotki, rebeliantki*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 8.09.-8.10.2017, fot. dzięki uprzejmości Galerii Arsenal w Poznaniu

Jak wskazałam na początku tekstu, uważam, że wystawy mogą odgrywać ważną rolę w procesie edukacji obywatelskiej rozumianej jako wychowanie do życia w społeczeństwie obywatelskim i uwrażliwiającej na ważne społeczne kwestie, a zwłaszcza na problem wykluczeń. Mogą więc kształtować obywatelskie postawy dbania o swoje środowisko oraz innych, zwłaszcza tych, których dotyczą jakiegoś rodzaju krzywdy. Wybrane do tego przeglądu ekspozycje miały na celu zwrócenie uwagi m.in. na problem ograniczających nas neoliberalnych reguł oraz sztywnych ról społecznych i płciowych, w które wpisywane są jednostki (*Uroki władzy*),

» 25 Por. tekst na ten temat: A. Araszkiewicz, *Szczucie śmiechem Meduzy?*, [w:] *Polki, patriotki, rebeliantki*, red. I. Kowalczyk, Galeria Arsenal, Poznań 2018, s. 52-70.

na potrzebę dbania o wszystko, co nas otacza, wydobyć znaczenia sfery prywatnej, lokalności i współpracy (*Mikroutopie codzienności*), na kwestię krytycznego patriotyzmu (*Gorzki to chleb jest polskość*), a także praw kobiet (*Gender Check* oraz *Polki, patriotki, rebeliantki*). Tych problemów, o których mogą mówić ekspozycje uwzględniające postulat edukacji obywatelskiej, może być oczywiście więcej. To np. kwestia mniejszości seksualnych podejmowana poprzez wystawy realizowane m.in. przez Pawła Leszkowicza (np. *Miłość i demokracja*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, 2006, czy *Ars Homo Erotica*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2010). Może to być również uwrażliwianie na problematykę choroby i jej kulturowych kontekstów, jak w przypadku ekspozycji w poznańskim Muzeum Narodowym *Choroba jako źródło sztuki* (2019). Z kolei dziś szczególnie paląca wydaje się kwestia zagrożonego życia naszej planety i zdewastowanego środowiska naturalnego.

Krytyczna postawa kuratorska, którą tutaj postuluję, opiera się więc na zaangażowaniu w ochronę praw osób wykluczonych, kobiet, mniejszości, emigrantów, zwierząt i całej planety. Nie można już dzisiaj zapominać o tym, jak bardzo te poszczególne kwestie są ze sobą powiązane. Nasz udział w globalnej cyrkulacji towarów oddziałuje zarówno na ludzi wykorzystywanych jako tania siła robocza, jak i na jakość całego środowiska. „Współczesny świat jest systemem naczyń wielokrotnie połączonych, wszystko na siebie wpływa i nic nie dzieje się w próżni”²⁶ – powiada Margaret Atwood, natomiast jak pisze Rosi Braidotti: „Podstawową kwestią jest, aby dostrzec wzajemne powiązania, przykładowo, między efektem cieplarnianym, statusem kobiety, rasizmem i ksenofobią a rozszalałym konsumpcjonizmem”²⁷.

Wystawy, które nie chcą stronić od tych problemów, odnoszą się do współczesnych wykluczeń oraz zagrożeń, mają przede wszystkim uwrażliwiać odbiorców na te kwestie, prowokować ich do dyskusji, ale też zwracać uwagę na to, że nie ma jednoznacznych rozstrzygnięć, że nasze diagnozy dotyczące współczesnego świata są zróżnicowane, że jesteśmy różni i powinniśmy szanować nawzajem własną odmienność. Gdyż mimo że ekspozycje mogą dążyć do uwrażliwienia na kwestie wykluczeń, powinny wystrzegać się jednoznaczności i jednostronności. Konstruując jakąkolwiek wystawę, należy pamiętać o wieloznaczności sztuki i jej otwartości na bardzo różne interpretacje. Może więc zdarzyć się tak, że wystawa bądź prezentowane prace zostaną odebrane niejako brew intencjom ich twórców czy twórczyń, ale tym samym mogą pozwolić dostrzec proble-

» 26 Margaret Atwood: *Koniec świata nie będzie, czeka nas koniec człowieka*, wywiad przeprowadzony przez M. Nogasia, „Wysokie Obcasy”, 27.05.2017, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,21846737,margaret-atwood-konca-swiatu-nie-bedzie-czeka-nas-koniec.html> [dostęp: 10.06.2019].

» 27 R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, PWN, Warszawa 2014, s. 191.

my, o których kurator czy kuratorka nie myśleli w momencie tworzenia ekspozycji. W ten sposób realizowany jest postulat Claire Bishop otwarcia na publiczność i założenia, że jest ona równym partnerem do dyskusji. Aby wystawa była częścią procesu edukacji obywatelskiej, budziła afekty i prowokowała do dyskusji i krytycznego namysłu, powinna ona przede wszystkim pokazywać związki sztuki ze współczesnym światem, naszym życiem i ważnymi problemami współczesnego świata. W takim przypadku nie jest zresztą możliwe, aby publiczność pozostała wobec niej obojętna. ●

Izabela Kowalczyk

 <https://orcid.org/0000-0002-9808-2416>

Beniamino Foschini

Ur. 1981 w Rawennie we Włoszech.
Jest doktorantem w Institut für
Kunstgeschichte, LMU w Monachium
oraz pracownikiem naukowym
w monachijskiej Akademii der Bildenden
Künste. Poza karierą akademicką
Foschini jest też niezależnym kuratorem
sztuki współczesnej. W 2008 roku
uzyskał rezydenturę w Mediolanie
na europejskim kursie dla kuratorów
sztuki współczesnej, zorganizowanym
przez Fondazione Ratti, Como
i profesora wizytującego Charlesa
Esche. Jego artykuły publikowały
„Exibart” i „Flash Art.”, obecnie jest on
współpracownikiem www.doppiozero.com. Jego badania doktoranckie
zatytułowane są roboczo: *Parodia
a Kazimierz Malewicz: Zwycięstwo
nad słońcem* (1913), *między sztuką,
literaturą a teatrem*.

Parodiowanie

(przypadek strategii

kuratorskich Kazimierza

Malewicza)

Nie tak dawno, podczas sympozjum w Monachium poświęconym Gustave Courbetowi¹, Michael Fried stwierdził, że wszelkie zapytania o dzieła sztuki muszą zaczynać się od „umotywowanego opisu”. Nie oznacza to, że w analizie należy pomijać historię kultury lub jakąkolwiek inną formę paraobrazowości. W istocie stanowi to natomiast niezbywalne prawo podmiotu do zachowania swojej wizji, niedoskonałego potencjału w postaci oka, w procesie oglądania sztuki lub dowolnej ekspresji wizualnej jako takiej. Oko podmiotu podpowiada mu motywację do opisanego przedmiotu.

Przyjmując taką właśnie perspektywę, uważam, że nie tylko historia sztuki, ale także kuratorstwo zajmuje się „umotywowanym opisem” podsuwanym przez niedoskonałe oko podmiotu, oraz że logocentryzm należy umieścić na innych, kolejnych pasach autostrady. Zarówno historyk sztuki, jak i kurator zaczynają od obserwacji, która opiera się na wcześniejszej wiedzy podmiotu, po czym dokonują wyboru, **odnajdując** się następnie w danych ramach, po czym powstaje pomysł na książkę lub artykuł i dochodzi do jego napisania bądź rodzi się koncepcja wystawy, która z kolei zostaje wdrożona.

W procesie tym pojawia się kilka możliwości. Najbardziej oczywistym wyborem jest „epigonizm”: podmiot znajduje nurt i podąża za nim, trzymając się tego czy innego wątku głównego. Na drugim natomiast biegunie znaleźć można podejście radykalne, który chciałbym nazwać „parodiowym”.

» 1 *Gustave Courbet and the Narratives of Modern Painting* (27-29 marca 2019 r.), Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Munich; organizacja: Stephanie Marchal (Ruhr-Universität Bochum) i Daniela Stöppel (Ludwig-Maximilians-Universität München); finansowanie: DFG i Carl Friedrich von Siemens Stiftung.

Nie jest wskazane, by termin „parodia” nas zaniepokoił, mimo że zwulgaryzował się on ostatnio przez pomieszanie z pojęciami typu: „kpina”, „imitacja” czy „farsa”, po dokładnym opisaniu i ocenie go przez strukturalistów i poststrukturalistów. Co więcej, Marion May Campbell, Dominique Hecq, Jondi Keane i Antonia Pont stwierdzili ostatnio, iż termin „parodia” wymaga ponownej analizy². Oczywiście, nie wszystkie parodie są radykalne czy wywrotowe: jest ich cała gama obejmująca szeroką gradację.

Do dziś twierdzę, że najbardziej fascynujące potraktowanie pojęcia parodii znaleźć można w dwóch artykułach rosyjskiego formalisty Jurija Tynianowa (1894-1943), *Dostojewski i Gogol (Przyczynek do teorii parodii)* z 1921 roku i niedokończonym *O parodii*, z 1929 roku. W tym drugim tekście Tynianow w ciekawy sposób dzieli parodię na parodiową *formę* i parodiową *funkcję*.

Powinniśmy wyjaśnić sobie pojęcia opisujące rzecz ważną, a mianowicie rozróżnienie pomiędzy *parodią formalną* (*parodический*) a *parodią funkcjonalną* (*пародийный*), czyli podział na formę a funkcję parodii. Parodia formalna polega na zastosowaniu formy parodiowej w służbie funkcji nieparodiowej. Wykorzystanie istniejącego dzieła jako modelu dla dzieła nowego jest bardzo powszechne. Jeśli jednak dane dzieła należą do różnych grup (np. tematycznych czy leksykalnych), pojawia się coś, co formalnie bliskie jest parodii, a zarazem na poziomie funkcjonalnym nie ma z parodią nic wspólnego;

Tymczasem oczywistym jest, że dzieło traktujące o innym dziele (a zwłaszcza dzieło skierowane przeciw innemu dziełu), którego parodiowy charakter występuje na poziomie funkcjonalnym, dotyczy bezpośrednio znaczenia dzieła drugiego w systemie literackim. [...] Stąd na poziomie funkcjonalnym dzieła parodiowe skupiają się zazwyczaj na zjawiskach występujących w literaturze współczesnej lub na współczesnych postawach wobec zjawisk dawnych, a funkcjonalnie parodiowy związek ze zjawiskami na wpół zapomnianymi jest praktycznie niemożliwy do uzyskania³.

» 2 „Dostrzegamy, że w naszych czasach pojawiła się nagła potrzeba zbadania związków pomiędzy parodią a rewolucyjnym impulsem, a także stopnia, w jakim przemoc pojawia się w sercu samej praktyki parodiowej”, M. May Campbell, D. Hecq, J. Keane, A. Pont, *Art as Parodic Practice*, „TEXT” 2015, nr 3 (October), s. 11. Jestem wdzięczny Marcie Smolińskiej za wskazanie tej publikacji. Wspomniany artykuł daje również wgląd w wiedzę na temat parodii w XX wieku.

» 3 J. Tynianow, *On Parody* [1929], [w:] Y. Tynianov, *Permanent Evolution: Selected Essays on Literature, Theory and Film*, przeł. A. Morse i Ph. Redko, Academic Studies Press, Boston 2019, s. 235-236, 240. Jestem wdzięczny prof. Aisley Morse za oddanie w moje ręce końcowej wersji zredagowanych i przetłumaczonych przez nią (wspólnie z Philipem Redko) dzieł Tynianowa, która już wkrótce zostanie wydana, zwłaszcza że zawiera ona tekst *O parodii*, który, o ile wiem, po raz pierwszy przełożono na język angielski.

A zatem parodia pełniąca funkcję parodiową nie przynależy do formy i nie stanowi o jakości przedmiotu. Parodię formalną zdefiniować można jako pastisz, w którym elementy tworzące przedmiot dają się łatwo rozpoznać, gdyż są częścią historii kultury: dzisiejsza parodia malarstwa Rafaela jest parodią formalną, która nie pełni funkcji parodiowej. Jaka jest więc właściwa motywacja przeróbek tak starych dzieł sztuki? Tłumaczy to Tynianow, identyfikując funkcję parodiową z funkcją skupioną na lub przeciw najbliższemu chronologicznie parodiowanemu przedmiotowi: funkcja staje się bronią współczesnej krytyki.

Parodia musi bazować na czymś rozpoznawalnym, korzystając przy tym z zaskoczenia. To, jak dalece jest ona przewidywalna, i w jakim stopniu jest ona zaskakująca, wiąże się z podejściem podmiotu do przedmiotu. Mówimy więc o podejściu oglądającego do wystawy i wystawionych dzieł sztuki: jeśli przedmiot spełnia oczekiwania podmiotu, wówczas przedmiot można uznać za epigoński. Z drugiej strony, jeśli przedmiot nie wychodzi naprzeciw oczekiwaniom, a ponadto niepokoi i drażni podmiot, obnażając jego system wartości, wtedy przedmiot można uznać za parodiowy.

Chciałbym przytoczyć jeszcze przykład mało znanej historii o publicznym wystąpieniu Kazimierza Malewicza w 1913 roku. Zabrawszy głos w debacie na temat malarstwa współczesnego w petersburskim Teatrze Troickim 23 marca 1913 roku, zorganizowanej przez grupę awangardowych artystów ze Związku Młodzieży [Sojuz mōłodieży], Malewicz stara się wyjaśnić uczestnikom różnicę między malarstwem „nowym” a „starym” oraz pomiędzy jego wersją kubo-futuryzmu, a tym, co nazywa malarstwem naśladowującym, czyli malarstwem naturalistycznym. Pozwólmy, by wypowiedział się w jego imieniu Aleksiej Kruczonych, poeta bliski wtedy Malewiczowi:

Prezentując swój artykuł, Malewicz okazał się surowy. [...] Potem, o ile nie myli mnie pamięć, jego wystąpienie potoczyło się następująco: „Nie rozumiecie kubistów i futurystów?” zapytał. „Nie ma w tym nic zaskakującego, jeśli wystawiamy taki oto obraz Sierowa...” – w tym momencie odwrócił się w stronę ekranu, na którym pojawiło się zdjęcie z modnego czasopisma. Publiczność zawrzała, policja zażądała przerwania spotkania, musieliśmy ogłosić przerwę⁴.

Malewicz posłużył się tu typowym zabiegiem parodiowym, ponieważ w wystąpieniu, które z założenia ma cechować konsekwencja, spójność, a którego celem jest wyjaśnianie danych zagadnień, obraz (a dokładniej

» 4 A. Kruchenykh, *On Malewicz*, red. I.A. Vakar, T.N. Mikhienko, [w:] *Kazimir Malevich. Memoirs, Criticism*, vol. 2, Tate Publishing, London 2015, s. 113.

mówiąc slajd z obrazem Walentina Sierowa) zastąpił czymś innym (tj. slajdem ze zdjęciem z reklamy), jednocześnie zapowiadając jednak pokazanie tego pierwszego. Posługując się parodią jako zabiegiem funkcjonalnym i dekonstruując w ten sposób formę wypowiedzi formalnej, Malewicz nie spełnił oczekiwań słuchaczy, wywołując wrzawę i może trochę śmiechu. Był to niemal podręcznikowy przykład zastosowania parodii⁵, zradykalizowany jednak do tego stopnia, że stał się ostrą bronią krytyki przeciwko pojęciu imitacji w sztuce. Tego rodzaju prowokacja, którą moim zdaniem artysta zaplanował bardzo świadomie, ma również motywację pozaartystyczną, a być może nawet immoralistyczną, jako że słynny malarz Sierow zmarł przedwcześnie w 1911 roku: w swojej parodii Malewicz nie okazuje szacunku nawet zmarłym.

Nie przypadkiem Malewicz rozszerza zakres swoich działań, podejmując się kuratorstwa. Jego wybory kuratorskie mają zasadnicze znaczenie dla kształtowania zarówno wystawy *Linia tramwajowa V. Pierwsza wystawa futurystyczna* (marzec 1915), jak i *0.10. Ostatnia wystawa futurystyczna* (grudzień 1915 – styczeń 1916) w ówczesnym Piotrogradzie. Specjalizująca się w badaniach nad Malewiczem Aleksandra Szatskich twierdzi, że Malewicz uważał wystawy za „materię ideologiczną” i że „organizowanie wystaw traktował bardzo poważnie”⁶. Dla zachowania integralności i jednolitości wystaw, a także w celu promowania proponowanego podejścia „konceptualnej” wizji kuratora Malewicz rezygnuje z zaproszenia przyjaciół (Aristarcha Lentułowa, Władimira i Dawida Burluków na *Linie Tramwajową V*, a tego ostatniego także na *0.10*), którzy w tym czasie nie byli tak radykalni i funkcjonalni ideologicznie jak on sam czy jak inni. Malewicz dokonuje wyborów i podejmuje ryzyko: Kim są artyści, którzy zasługują na mój szacunek i wystawienie? Którzy artyści zapewnią wystawie spójność? Kryterium doboru nie były więc przyjaźnie, ale wizja. Tego właśnie uczy nas doświadczenie historycznej awangardy: w procesie kuratorskim konieczne jest dokonanie wyboru motywowanego wizją i opisem, a każde inne podejście należy odrzucić jako bezużyteczne i dające najprawdopodobniej efekt przeciwny do zamierzonego.

Oto, jak Szatskich dalej interpretuje pracę Malewicza jako kuratora (tworzącego samego siebie) na wystawie *0.10*:

» 5 Gérard Genette: „Proponuję zatem (ponownie) nazwać zniekształcenie tekstu za pomocą minimalnej jego zmiany pojęciem parodii [...]”, G. Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, przeł. Ch. Newman, C. Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1997, s. 25. (Oryginał: G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (Seuil, Paris 1982).

» 6 A. Shatskikh, *Black Square. Malevich and the Origin of Suprematism*, przeł. M. Schwartz, Yale University Press, New Haven, CT, & London 2012, s. 23.

Ułożenie płaszczyzny ściany zgodnie z zasadą kolażu, ponumerowane plakaty ze słowem i zdaniami, przyjęcie jednolitej intencji i świadome jej wzmocnienie w hierarchicznej segmentacji i topologii wartości przestrzeni wystawienniczej ukazuje innowacyjny charakter wystawy Malewicza *0.10*. Była to niezależna koncepcja, a nie suma prezentowanych obrazów. Tego suprematystę można uznać za pioniera w uprawianiu sztuki, która za kilku dziesięcioleci nazwana zostanie instalacją⁷.

Dwie ściany poświęcone suprematystycznym obrazom Malewicza sugerują możliwą interpretację jego parodiowego stosunku do praktyki. „Wolne” rozwieszenie obrazów w ramach jednej spójnej instalacji wyjaśnia następującą udzieloną przez Malewicza przy późniejszej okazji odpowiedź na pytanie o tożsamość muzeów radzieckich: „[...] Uważam, że ściany muzeum to powierzchnie, na których prace należy umieścić w tym samym porządku, w jakim kompozycję form rozmieszczono na płaszczyźnie malarskiej”⁸. Jeśli jednak zaakceptujemy automitopoezę Malewicza, zgodnie z którą suprematyzm ściśle wiąże się z wydarzeniami zawartymi w operze *Zwycięstwo nad słońcem* z 1913 roku⁹, oraz to, że utwór ten jest ostrą parodią symbolistycznego teatru i dramatu, symbolistycznych kostiumów i symbolistycznej scenografii, można uznać, że aby odciąć się od „starego” świata, Malewicz parodiuje funkcjonalnie sposób wieszania obrazów w muzeach, czyli tak zwaną „petersburską metodę wieszania obrazów”, której modelem był Ermitaż w Petersburgu.

W bardziej radykalnym ujęciu Malewicz wiesza swojego „królewskiego infanta”¹⁰, Czarny Kwadrat, w narożniku zarezerwowanym zazwyczaj dla ikon religijnych w otoczeniu „domowym”, niejako **zastępuje** „starą” ikonę ikoną „nową”. Jest to aspekt, który artysta, scenograf i pisarz, współzałożyciel „Miru isskustwa” Aleksandr Benois natychmiast oczywiście dostrzegł w prowokacyjnej kolekcji:

Pan Malewicz wystawia czarny kwadrat w białej oprawie, co prawda bez numeracji, ale wysoko, w świętym miejscu, w samym narożniku tuż pod sufitem. Jest to niewątpliwie „ikona”, która, zgodnie z propozycją Futurystów powinna zająć miejsce madonn i bezwstydných Wenus [...]. Czarny kwadrat w białej oprawie to nie zwykły żart czy

» 7 *Ibidem*, s. 107-108.

» 8 K. Malewicz, cyt. za: *ibidem*, s. 106.

» 9 Kazimir Malevich, *To Matiushin [27 May 1915, Kuntsevo]*, [w:] Kazimir Malevich. *Letters, Documents*, red. I.A. Vakar, T.N. Mikhienko, vol. 1, Tate Publishing, London 2015, s. 65.

» 10 K. Malewicz, *From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Realism in Painting [1915-16]*, [w:] K.S. Malevich. *Essays on Art. Volume I*, red. T. Andersen, tłum. X. Glowacki-Prus, A. McMillin, Borgen, Copenhagen 1968, s. 38.

proste wyzwanie, żaden przypadkowy drobny epizod, który przez dumę, arogancję, lekceważenie wszystkiego, co wzbudza miłość i czułość, doprowadzi wszystkich do zguby. Nie jest to też żaden ochrypły krzyk szczekacza, ale koronny „zabieg” z katalogu najnowszej kultury¹¹.

Na co Malewicz odpowiada prywatnie z odrobiną humoru:

I nigdy nie zobaczysz uśmiechu pięknej Psyche na moim kwadracie.
/ I nigdy nie będzie on materacem do uprawiania miłości¹².

Pojawia się tu niebezpieczne dość pytanie, czy Malewicz jako kurator stosuje też samoparodię w czasie i miejscu, w którym wystawia suprematyczne obrazy. Podążając za wskazówkami Rainera Crone’a i Davida Moosa, udało mi się odnaleźć co najmniej jedenaście prac, powieszonych i obracanych odmiennie na poszczególnych wystawach, co udokumentowano zresztą fotograficznie¹³. Ta specyficzna praktyka kuratorska artysty nie jest z pewnością przypadkiem i ma daleko idące konsekwencje:

[...] Malewicz [był] w stanie odejść od konwencji, która przez wieki powtarzania stała się niekwestionowaną normą, konwencji obrazu jako bezpośredniej metafory obramowanego okna otwierającego się na zewnętrzny świat odniesienia. Koncepcja ta zakładała konieczną i często hierarchiczną orientację na górę jako przeciwieństwo dołu i stronę lewą jako przeciwieństwo strony prawej. W pracy Malewicza [...] elementy tworzące obraz traktowane są autonomicznie i indywidualnie w obrębie tego samego obrazu¹⁴.

Możliwe jest porównanie fotografii przedstawiających następujące wystawy: *0.10, Piotrogród* (1915-1916); *Kazimierz Malewicz: Droga od impresjonizmu do suprematyzmu*, 16. wystawa państwowa w Moskwie (1919-1920); *Kazimierz Malewicz*, wystawa indywidualna w Hotelu Po-

» 11 A. Benois, *The Last Futurist Exhibition* [9 stycznia 1916 r.], [w:] *Kazimir Malevich. Letters...*, vol. 2, s. 517.

» 12 K. Malewicz, *To Alexandre Benois* [maj 1916 r.], [w:] *ibidem*, vol. 1, s. 87.

» 13 R. Crone, D. Moos, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, Prestel, Munich 1991, s. 156-158. Crone i Moos odnaleźli pięć obrazów, wszystkie bardzo znane: *Suprematism: Painterly Realism of a Football Player: Color Masses of the Fourth Dimension*; *Suprematist Painting: Aeroplane Flying*; *Suprematism: Self-Portrait in Two Dimensions*; *Suprematist Construction*; *Suprematism: Supremus No. 50*. Osobiście znalazłem również: *Suprematist Painting* (1915-1916, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen); *Suprematist Painting* (1917-1918, Stedelijk Museum, Amsterdam); *Suprematist Painting* (1915-1916, Stedelijk Museum, Amsterdam); i trzy dodatkowe obrazy, których nie znalazłem jeszcze w kolekcjach.

» 14 *Ibidem*, s. 157.

lonia w Warszawie (1927); oraz wystawa indywidualna *Grosse Berliner Kunstausstellung* w Berlinie (1927). Czy różne sposoby rozmieszczenia jedenastu obrazów obróconych o 90°, 180° lub 270° można uznać za samoparodię funkcjonalną? Nawet jeśli sama ta idea może fascynować, trudno jest ją uzasadnić: jak wspomniałem już wcześniej, aby parodia zadziałała, musi posłużyć się oczekiwaniami. To, że dwie z wyżej wymienionych wystaw przedstawiono dwóm różnym publicznościom zachodnioeuropejskim (w Warszawie i Berlinie), a dwie pozostałe miały miejsce w Piotrogradzie i Moskwie, wyklucza możliwość dostrzeżenia różnic w rozwieszeniu obrazów przez odwiedzających. Nie oznacza to też wcale, że Malewicz chciał eksperymentować w swojej praktyce kuratorskiej, aby samemu zweryfikować „bezpředmiotowość”, autonomię i autorefleksyjny charakter swoich obrazów.

Pokazałem, jak modernistyczne kuratorstwo wyrasta z praktyki artystycznej i że funkcja parodiowa praktyki kuratorskiej odgrywa istotną rolę w definiowaniu niektórych zasad. Mógłbym podać tu więcej jeszcze przykładów przełomowych wystaw w dobie modernizmu, których kuratorami byli artyści w mniejszym lub większym stopniu korzystający z parodii funkcjonalnej w odniesieniu do koncepcji wystawy, przywołując *Dada Messe* w Berlinie (1920, kuratorzy: Georg Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield), *Raum der Abstrakten* w Hanowerze (kuratorzy: El Lissitzky i reżyser Alexander Dörner z Provinzialmuseum Hannover, 1926-1928) czy też *Exposition Internationale du Surréalisme* w Paryżu (organizowanej przez André Bretona i Paula Elouarda, ale kuratorowanej przez Marcela Duchampa, 1938). Może jednak zrobię to innym razem. ●

30.05.2019

Mateusz M. Bieczyński

Prawnik, wykładowca, kurator. Prorektor ds. naukowo-badawczych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. W 2007 roku ukończył studia na Wydziale Prawa i Administracji UAM, a rok później w Instytucie Historii Sztuki UAM. W roku 2010 uzyskał tytuł LL.M. Magister Legum prawa niemieckiego na Wydziale Prawa Uniwersytetu w Poczdamie (Niemcy), natomiast w 2011 otrzymał stopień doktora w INP PAN na podstawie rozprawy *Prawne granice wolności twórczości artystycznej w zakresie sztuk wizualnych*. W 2019 roku otrzymał stopień doktora habilitowanego. W latach 2012-2013 studiował kuratorstwo w ramach programu CuratorLAB na Konstfack University College for Arts Crafts and Design w Sztokholmie (Szwecja). Jest autorem opracowań monograficznych, między innymi wydanego w 2011 roku *Pojęcie sztuki w niemieckiej literaturze prawniczej i orzecznictwie Niemieckiego Związkowego Sądu Konstytucyjnego* oraz artykułów naukowych. Mateusz Bieczyński był kuratorem wystaw, m.in.: *Lech Majewski. Telemach* (CSW „Znaki Czasu” w Toruniu, 2013), *Instalatorzy* (Galeria Art Stations, Poznań, 2014), *Who are you?* (X Festiwal Inspiracje, TRAFO Trafostacja Sztuki, Szczecin, 2014), *Linia Horyzontu* (Duża Scena UAP, Poznań, 2016), *The Culture of the Poster* (Excellence Century Centre, Shenzhen, Chiny 2017) oraz *Shortcuts* (Muse Gallery, Hongkong, 2017).

White cube a rynek sztuki.

Czy białe ściany

rzeczywiście są takie

niewinne?

Wprowadzenie

W książce z 1979 roku, zatytułowanej *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Brian O'Doherty poddał krytyce teorię czystej, białej galeryjnej przestrzeni. Jego publikacja spotkała się z nieoczekiwanym przez jej autora poziomem zainteresowania wśród artystów i krytyków. Wiele osób przyklasnęło mu z entuzjazmem. Niektórzy mówili: „sam chciałem to napisać”¹.

Istotą sformułowanej przez niego krytyki było zwrócenie uwagi na to, że białe sześcian – wbrew deklaracjom – nie jest przestrzenią neutralną. Stanowi on bowiem – jak przekonywał autor – konstrukcję historyczną. Poprzez zerwanie wszelkich związków z rzeczywistością zewnętrzną i swoją sterylizację otoczenia sztuki *white cube* – jako przestrzeń prezentacji sztuki – dokonuje sakralizacji wszystkiego, co potencjalnie zostanie w nim zaprezentowane. *White cube* zapewnił „sublimację sztuki” poprzez jej uwolnienie od wszelkich innych kontekstów. Dlatego też bardzo łatwo nowa strategia przywłaszczyła sobie pewien moralny kapitał stojący za ideą „autonomii sztuki”, również w sensie rynkowym. Oto bowiem dzieło sztuki, zaprezentowane wewnątrz białego sześcianu, stało się wolne – przynajmniej w założeniu teoretycznym – od jakichkolwiek innych uwarunkowań niż akt czystej recepcji. Również to założenie zostało podważone przez O'Doherty'ego, który starał się wykazać, że widz wchodzący do takiej galerii nie czuje się swobodnie, a jego widzenie sztuki wcale nie jest wolne od wpływu ze strony kontekstu jej prezentacji.

» 1 A. Cain, *How the White Cube Came to Dominate the Art World*, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-white-cube-dominate-art> [dostęp: 11.06.2019].

Niniejszy artykuł stanowi próbę ponownego przyjrzenia się koncepcji *white cube* w kontekście historycznej ewolucji sposobów myślenia o artystycznym wystawiennictwie. Obok próby wskazania genezy upowszechnienia się „białych ścian” jako „neutralnego” sposobu prezentacji dzieł sztuki postawione zostanie pytanie o ewentualny związek ukształtowania się tej strategii z polityką oraz ekonomią (rynek sztuki), co zostało zresztą zasugerowane przez O’Doherty’ego. Szkicowo zostanie również zarysowana relacja między puryfikacją wnętrz wystawienniczych i procesem autonomizacji sztuki rozumianej jako usamodzielnianie się twórczości artystycznej i jej wyzwalanie spod wpływów różnych zewnętrznych kontekstów. Według obiegowych opinii, upowszechnienie się koncepcji prezentacji sztuki w wyczelowanej białej przestrzeni było sprzężone z narodzinami sztuki konceptualnej i towarzyszącego jej postulatu tworzenia dzieł niebędących odpowiedzią na oczekiwania rynku artystycznego. Teza ta jednak nie znajduje jednoznacznego potwierdzenia ani w teoriach, ani w faktach, choć nie jest zupełnie pozbawiona podstaw. Można bowiem uznać ją jako twierdzenie będące konsekwencją upowszechnienia się modelu *white cube* jako wiodącej strategii ekspozycyjnej w czasie, gdy konceptualizm był niezwykle popularnym nurtem artystycznym.

Główną tezę tego tekstu jest twierdzenie o niemożliwości utrzymania założenia o neutralności białego sześcianu zarówno w kontekście znaczeniowym, jak i rynkowym. Celem tego tekstu jest również zmierzenie się z koncepcją sztuki nie na sprzedaż, czyli wolnej od uwarunkowań komercyjnych, i odpowiedź na pytanie, czy idea *white cube* na którymkolwiek etapie swojej historii kojarzona była z „niezarabianiem na sztuce”?

Dwa modele wystawiennicze i ich znaczenie

Aby przekonać się, że dzieła sztuki w „erze” poprzedzającej ideę „białej kostki” były prezentowane na kolorowych ścianach, nie trzeba szukać zbyt odległych przykładów. Wystarczy zobaczyć zdjęcia z Luwru, z głównej galerii, gdzie podobnie jak przed wiekami, dzieła wielkich mistrzów prezentowane są na czerwonym tle.

Różnica pomiędzy sposobem prezentacji sztuki dawnej i współczesnej naprowadziła amerykańskiego kuratora Ronalda Jonesa na koncepcję wystawy poświęconej dwóm znanym artystom dwudziestowiecznym, którzy odegrali istotną rolę w kształtowaniu się tzw. artystycznych ruchów awangardowych w XX wieku – Pablo Picassowi i Marcelowi Duchampowi².

Czy tych dwóch artystów można pokazać na jednej wystawie? A jeżeli już pokazywać, to jak to zrobić? – te pytania nurtowały Jonesa pod-

² Zob. *He was wrong*, strona wystawy, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/picassoduchamp/more-about-the-exhibition/> [dostęp: 4.08.2019].

czas badań prowadzonych w celu przygotowania merytorycznej koncepcji wystawy. Jedną z jego pierwszych inspiracji była notatka znaleziona w nowojorskim archiwum. Została ona nakreślona ręką Picassa na prośbę amerykańskiego artysty i animatora życia artystycznego Roberta Henrie-go, zbierającego informacje na temat artystów, którzy przyjechali do USA, uciekając przed toczącą się na kontynencie europejskim I wojną światową. Henri starał się wytypować uczestników planowanej wystawy *Armory Show* (1917). Na sporządzonej przez Picassa liście znaleźli się różni twórcy, m.in. Henri Matisse oraz Ferdinand Leger. Na ostatnim miejscu Picasso umieścił Duchampa, choć nazwisko Francuza zostało źle zapisane – „Ducham” – Hiszpan bowiem znał go jedynie ze słyszenia.

Popełniony przez Picassa błąd stał się jednym z symbolicznych punktów odniesienia dla Ronalda Jonesa. Pomyłka nabrała zupełnie nowego znaczenia w zestawieniu z inną wypowiedzią kubisty, który przeżył Duchampa i po jego śmierci miał powiedzieć: „He was wrong” – „On się mylił/ on był w błędzie”. Napisana z błędem notatka Picassa oraz jego wypowiedź na temat ideowego rywala określiła tytuł wystawy: *Picasso – Duchamp: He was wrong!*³. Na plakacie zostały przedstawione zgrafizowane sylwetki obu artystów, zestawione ze sobą w koncepcji przypominającej zapowiedź walki bokserkiej. Nie wskazano jednoznacznie, który z nich – według kuratora – się mylił? Aby zrozumieć sens tego rozróżnienia, należy uświadomić sobie różnicę istniejącą między postawami twórczymi rozwijanymi przez obu bohaterów wystawy przygotowanej przez Jonesa. Napięcie występujące między nimi doskonale podsumowała Maria Poprzęcka w wywiadzie opublikowanym na łamach „Polityki”:

Gdyby w momencie śmierci Duchampa zadano pytanie o to, kto jest najważniejszym artystą XX wieku, odpowiedź zapewne brzmiałaby: Picasso. Ten po upływie stulecia jawi nam się jako artysta w gruncie rzeczy tradycyjny. Co takiego robił Picasso? Malował obrazy, olejem na płótnie. Nie wyszedł więc poza bardzo tradycyjne medium, jakim jest malarstwo czy grafika. Kiedy patrzymy na XX wiek z perspektywy naszego stulecia, widzimy, że tym najważniejszym artystą, tym, który – kolokwialnie mówiąc – najbardziej namieszał, był oczywiście Marcel Duchamp⁴.

Tak samo jak Poprzęcka relację pomiędzy Picassem i Duchampem widział Jones. Picasso reprezentował dla niego przestarzały świat tradycyj-

» 3 *He was wrong*, strona wystawy, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/picassoduchamp/more-about-the-exhibition/> [dostęp: 16.06.2019].

» 4 A. Świerczewski, *Duchamp. Sarkastyczny kpiarz, nieuchwytny geniusz, rozmowa z Marią Poprzęcką*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1766140,1,duchamp-sarkastyczny-kpiarz-nieuchwytny-geniusz.read> [dostęp: 16.06.2019].

nie pojmowanej sztuki, gdy tymczasem Duchamp reprezentował wszystko, co nowatorskie. Znalazło to bezpośrednie przełożenie w sposobie prezentacji prac obu artystów. Dzieła Hiszpana umieszczono w galeryjnym labiryncie zbudowanym z pomalowanych na jednolite kolory ścian (część z nich była bordowa, część granatowa). Dzieła Francuza pokazano w sterylnym *white cube*.

Podczas oprowadzania kuratorskiego po wystawie jeden z widzów zapytał Jonesa o powody takiej aranżacji. Kurator wytłumaczył, że jego ideą było ukazanie sporu dwóch wielkich artystów, z których tylko jeden – jego zdaniem – zasłużył na miano geniusza. Amerykański kurator docenił Duchampa, uznając go za prekursora nowego sposobu myślenia o sztuce. Według Jonesa, Picasso reprezentował tymczasem czysto wizualne podejście do sztuki, a w związku z tym znacznie ustępował rywalowi pod względem nowatorstwa. Potwierdzeniem tego miały być dwa przytoczone na wystawie cytaty: „Gdybyśmy tylko mogli wyciągnąć swój mózg i używać tylko naszych oczu” (Pablo Picasso), „Interesowały mnie pomysły, a nie produkty wizualne. Chciałem ponownie umieścić obraz w służbie umysłu” (Marcel Duchamp). W ujęciu Jonesa, zawdzięczamy Duchampowi przesunięcie akcentu z estetyki na znaczenie dzieła.

Jones zapytany o związek *white cube* oraz kolorowych ścian z rynkowym funkcjonowaniem sztuki zawahał się, po czym krótko uciął ten wątek stwierdzeniem, że Duchamp był szczery, sprzedawał bowiem idee, a Picasso flirtował z publicznością, sprzedając obrazy i rzeźby. Dopiero przyciśnięty do muru przyznał, że to Hiszpan, a nie Francuz odniósł większy sukces na rynku sztuki. Czy zatem rzeczywiście kolor ścian miał przełożenie na potencjał komercjalizacji sztuki? Czy białe ściany były bardziej niewinne i nie podlegały grom rynkowym? I jakie znaczenie w procesie powiązania idei *white cube* z autonomią sztuki oraz jej wolnością od komercji miał Marcel Duchamp? Zanim podjęta zostanie próba odpowiedzi na te pytania, zasadne wydaje się odszukanie historycznych źródeł koncepcji „białej kostki”.

Skąd wziął się *white cube*?

Jakkolwiek krytyce O'Doherty'ego zawdzięczamy upowszechnienie sformułowania *white cube*, to sama koncepcja jest o wiele starsza. Najczęściej łączy się jej kanonizację z utworzeniem Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Yorku (MoMA) w roku 1929 oraz reformami, które instytucja ta przeszła w latach 30. XX wieku i w okresie trzydziestu lat przypadających po II wojnie światowej. Idea, o której mowa, swoimi korzeniami sięga jednak drugiej połowy XIX wieku, gdy zaczęto rozważać, jak właściwie sztuka powinna być prezentowana publiczności.

Publiczne galerie, rozpoczynające swoją działalność pod koniec XVIII wieku, w większości stosowały system prezentacji prac przejęty z kolekcji prywatnych, z których się wywodziły. Dzieła były pokazywane w formie „tapety” – nagromadzone i ściśnięte bez pozostawienia między nimi jakiegokolwiek przerwy. Niemal w całości zakrywały ściany. Odpowiadało to przekonaniu koneserów, że jedynie taki sposób prezentacji sztuki umożliwia dokonywanie porównań stylistycznych pomiędzy pracami różnych autorów.

Taki sposób prezentacji prac spotkał się z krytyką odbiorców w drugiej połowie XIX wieku. Dzięki działalności reformatorów polityki muzealnej, takim jak m.in.: ekonomista William Stanley Jevons (1835-1882), John Cotton Dan (1856-1929) czy Charles Eastlake (1793-1865), doszło do licznych zmian w zakresie prezentacji prac, w wyniku których ściana muzealna nie była już niewidoczna dla publiczności. Stopniowo kolejne muzea w różnych krajach przyjmowały podobne standardy – obrazy miały być prezentowane na wysokości oczu (przeciętnego widza) lub wyżej. W konsekwencji w muzeum odsłonięty został dolny pas ściany, co skutkowało podjęciem przez środowisko muzealników nowego tematu. Zaczęto debatować nad kolorem ścian, które dotychczas były niewidoczne.

Istotne znaczenie dla ukształtowania się nowego sposobu myślenia o wystawiennictwie było również piśmiennictwo Benjamin Ivesa Gilmana (1852-1933), sekretarza bostońskiego muzeum w latach 1893-1925, który w roku 1918 opublikował pierwsze empiryczne studium dotyczące jego zwiedzania (tytuł org. *Museum Ideals of Purpose and Method*)⁵. Zaproponował tam termin *museum fatigue* na określenie instytucjonalnej konwencji prezentacji prac, która wymaga od widza wysiłku w trakcie oglądania eksponatów⁶. To właśnie chęć przeciwdziałania percepcyjnej niewygodzie wydaje się najważniejszym obiektywnym czynnikiem dla przemian sposobu ekspozycji prac przebiegających od konwencji akademickiej do *white cube*.

W Europie istotne znaczenie dla zmiany sposobu myślenia o przestrzeniach wystawienniczych miały koncepcje architektoniczne Bauhausu. Rozwijany tam model architektury funkcjonalnej i w pewnym sensie purystycznej, bo rezygnującej z jakiegokolwiek ozdobności i monumentalizmu charakterystycznego dla stylów historycznych na rzecz klarownej struktury dostosowanej do potrzeb użytkownika, był związany z wprowadzeniem ścian białego koloru. Jakkolwiek teoretycy szkoły w Weimarze nie proponowali, aby białe ściany były obowiązkowym tłem wystaw w muzeach, to ich redukcjonistyczna wizja architektury silnie oddziaływała na wielu

» 5 B.I. Gilman, *Museum Ideals of Purpose and Method*, Wyd. Forgotten Books, Cambridge 2016.

» 6 B.I. Gilman, *Museum fatigue*, „The Scientific Monthly” 1916, vol. 2, nr 1, s. 62-74.

naśladowców, w ostatecznym rozrachunku znacznie się do wprowadzenia takiego rozwiązania przyczyniając⁷.

Dopiero od lat 30. XX wieku biały kolor zaczął stawać się standardowym kolorem galeryjnych i muzealnych ścian. Istotną rolę w tym procesie odegrały wystawy niemieckie z lat 30. XX wieku, co prowadzi do niezbyt wygodnego pod względem ideowym wniosku, że polityka kulturalna nazistowskich Niemiec przyczyniła się do upowszechnienia idei *white cube*. Tak przynajmniej zasugerowała Charlotte Klonk, niemiecka historyczka sztuki: „W Anglii oraz Francji biały stał się dominującym kolorem w muzeach dopiero po II wojnie światowej, a więc niemal kusi, aby powiedzieć o *white cube*, że był nazistowskim wynalazkiem. W tym właśnie czasie naziści wskrzesili tradycyjne skojarzenie białego z kolorem czystości, ale te rasistowskie konotacje nie odgrywały żadnej roli, gdy elastyczny biały pojemnik wystawowy stał się domyślnym trybem prezentacji sztuki w muzeum”⁸.

Oczywiście, jednym pytaniem jest to, kto zrobił coś pierwszy – tu „niestety” wygrywają Niemcy. Drugie pytanie dotyczy jednak świadomości uczynionego gestu. I tu pierwsi byli Amerykanie, a konkretnie pierwszy dyrektor nowojorskiej MoMA, Alfred Barr. To jemu należy przyznać palmę pierwszeństwa w swoistym zacementowaniu *white cube* jako strategii wystawienniczej. Niezależnie od tego, że biała kostka pojawiła się wcześniej w Harvard Art Museum oraz Wadsworth Atheneum (wcześnie lata 30. XX wieku), to właśnie uproszczenia wprowadzone w przestrzeni wystawy *Cubism and Abstract Art* z roku 1936 zapisały się w historii sztuki jako pierwszy przypadek w pełni świadomego zastosowania białej ściany w charakterze tła dla dzieł sztuki najnowszej. Otwarcie nowego budynku MoMA w roku 1939 stanowiło podsumowanie pewnego etapu przekształceń przestrzeni wystawienniczej – przechodzenia od gęsto pokrytych pracami ścian galerii do przestrzennej pustki *white cube*, w którym architektoniczne elementy zostały zredukowane do niezbędnego minimum.

Zastosowanie *white cube* w przestrzeniach galerii komercyjnych nastąpiło jednak dopiero po wojnie, w latach 50. XX wieku. Jeżeli zatem można upatrywać w zastosowaniu *white cube* świadectwa starań podejmowanych w celu uwolnienia sztuki spod uwarunkowań rynkowych, to próbę tę należy uznać za nieudaną. Nieudaną z tego względu, że rynek sztuki szybko się do niej dostosował. Przyjął ją jako „dobrą monetę” i wkrótce zupełnie zawłaszczył na własne potrzeby. Za symboliczne zwieńczenie procesu przejmowana idei „białego sześcianu” przez komercyjny świat sztuki

» 7 K. Murawska-Muthesius, P. Piotrowski, *From Museum Critique to the Critical Museum*, wyd. Tylor and Francis, London 2016, s. 70-72.

» 8 *The White Cube and beyond*, rozmowa z Charlotte Klonk, <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/white-cube-and-beyond> [dostęp: 11.06.2019].

można uznać otwarcie w roku 1993 roku londyńskiej galerii przez Jaya Joplina – White Cube Gallery. Poprzez zawłaszczenie pojęcia białej wystawienniczej kostki w samej nazwie komercyjnej działalności handlowej na polu sztuki doszło do jej jednoznacznego podporządkowania rynkowi sztuki, niezależnie od tego, że dzisiejsza siedziba galerii Joplina ani nie jest biała (ściany są pomalowane na lekki odcień szarości), ani nie ma kształtu kostki (sale mają nieregularny kształt)⁹.

Idea niezarabiania na sztuce

Historia sztuki na kontynencie europejskim jest historią stopniowego wyzwalania się artystów spod wpływu różnych, zewnętrznych uwarunkowań procesu twórczego. Procesowi temu towarzyszył postępujący wzrost renomy artystycznych zawodów, które przekształciły się ze starożytnego zajęcia niewolników, niegodnego człowieka wolnego (przekonanie o hańbiącym charakterze pracy fizycznej), kolejno, w specjalność rzemieślniczą, uprzywilejowane stanowisko na królewskich i książęcych dworach, zajęcie akademików i wreszcie dzisiejszą swobodną twórczość (artysta niezależny, działający na własny rachunek). Dające się zaobserwować przemiany wolnościowe na polu sztuki były silnie sprzęgnięte z aspektami finansowymi wykonywania działalności twórczej. Sprowadzając ten aspekt do ujęcia podstawowego, można powiedzieć, że twórca – podobnie jak każdy inny człowiek – aby przeżyć, musiał, i nadal musi, zarabiać pieniądze. Musi także mieć pieniądze, aby w ogóle tworzyć (zorganizowania warunków do pracy, zakup niezbędnych materiałów itp.). Artyści, w różnych okresach w różnym stopniu, byli zatem – o ile nie mieli innych źródeł dochodów – uzależnieni od swoich zleceniodawców. Uwolnienie się od ich wpływu było jednym z ich istotnych celów.

Jak jednak tworzyć, licząc na dochód, i jednocześnie pozostać w możliwie największym zakresie niezależnym od wpływów zewnętrznych? Jak zachować możliwość decydowania o tym, co się wytworzy, a jednocześnie dobrze zarabiać? Po raz pierwszy na szeroką skalę problem ten pojawił się w czasach nowożytnych i był jednym z powodów utworzenia Akademii Królewskiej w Paryżu.

Powołanie Akademii nie uwolniło związanych z nią artystów od oczekiwań zamawiających oraz od ich pieniędzy. Zmieniło jednak charakter łączącej ich relacji. Oznaczało profesjonalizację życia artystycznego oraz związanej z nim działalności wystawienniczej. Teraz to artyści, licząc na zamówienia odbiorców zachwyconych ich kunsztem, prezentowali swoje prace w Paryskim Salonie. Nie były to już prace wykonane na zamówienie,

» 9 Ch. Jencks, *Opening up the White Cube*, [w:] idem, *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, wyd. Chichester, Wiley 2012.

ale w większości stworzone z inicjatywy samych artystów, którzy uczestniczyli w konkursie ocenianym przez profesjonalne jury. Zwycięzca mógł liczyć na społeczne uznanie i intratne kontrakty, m.in. z dworu królewskiego. Motywacja finansowa była zatem obecna, została jednak zawoalowana kostiumem znawstwa. W celu utrzymania tego swoistego kamuflażu uwznioślającego sztukę konieczne było rozwijanie narracji o artystycznym geniuszu, wolnym od jakiegokolwiek innej motywacji niż artystyczna („sztuka dla sztuki”).

Tę postawę wkrótce zweryfikował jednak rynek w drugiej połowie XIX wieku. Wchłaniał on nadwyżkę dzieł produkowanych na Salon. Handlowali nimi marszandzi i dealerzy sztuki, którzy kierowali swoją ofertą do bogatego mieszczaństwa i tzw. burżuazji. Dzieła prezentowali w prywatnych galeriach. Były one eksponowane w ścisiku. Wkrótce jednak pojawiła się znaczna rysa na tym modelu. Coraz głośniej mówiono o tym, że nowi nabywcy sztuki nie mają dobrego rozeznania i łatwo poddają się modom, nie doceniając prawdziwej wartości sztuki. Artyści, którzy nie zostali docenieni przez ten nowy rodzaj klienteli, prawdopodobnie w konsekwencji doznanego zawodu, sformułowali zarzut, że sztuka, aby była kupowana, musi się „prostytuować”; a więc schlebiał dyletantom. Obawa bycia uznanym za koniunkturalistę w świecie sztuki motywowała twórców do opowiedzenia się za postulatem artystycznej niezależności. Proces ten dowartościował artystę jako autora dzieła sztuki, a poza tym przyczynił się bezpośrednio do wspomnianego już zreformowania systemu wystawienniczego polegającego na zmianie sposobu prezentacji prac – zmniejszenia natłoku jednocześnie eksponowanych obiektów oraz wprowadzenia podpisów pod obrazami, zdradzających nazwisko twórcy. „Uciekanie” od zarzutu wyłącznego dążenia do wzbogacenia się przez artystów było zatem jednym z powodów rozpoczęcia refleksji na temat strategii wystawienniczych.

Ryzyko, które podjęli impresjoniści, zrywając z wystudiowanym malarstwem na rzecz plenerowej spontaniczności, nie doprowadziło do ich finansowej zapaści jedynie dlatego, że kilku marszandów uwierzyło w wartość ich sztuki i podjęło starania, aby zaproponować jej zakup amerykańskim kolekcjonerom. Impresjonizm można zatem uznać za moment przełomowy w historii sztuki nie tylko dlatego, że zaproponował on nową koncepcję obrazowania, ale również dlatego, że owa koncepcja stanowiła wynik poszukiwań twórczych samych artystów, a nie, jak miało to miejsce do tej pory, odpowiedź na mody panujące w środowisku artystycznym. Zmianie sposobu myślenia o sztuce towarzyszyły pierwsze próby zmiany sposobu jej prezentacji. Wystawy organizowane w artystycznych *atelier* znacznie odbiegały od tych, które organizowali marszandzi, przede wszystkim ze względu na ujawnienie się autorskich koncepcji aranżacyjnych – np. prezentacja malarstwa na sztalugach, a nie na ścianach.

Sprzeciw środowisk artystycznych wobec zarabiania jako jedynej motywacji twórczej był zatem częściowo sprzęgnięty z przemianami w zakresie wystawiennictwa. Znalazł on swój punkt kulminacyjny w okresie międzywojennym, przede wszystkim w wystąpieniach dadaistów. Obok Marcela Duchampa prym w tym zakresie wiodł Tristan Tzara, autor manifestu dadaistycznego z roku 1918. Znalazło się w nim pytanie o to, czy celem sztuki nie jest zarabianie pieniędzy, a następnie stwierdzenie, że dzieło sztuki służy czemu innemu. Krytyka komercyjnego podejścia do sztuki nie była zatem jednoznaczna, choć silnie zasugerowana. Pytanie bowiem o status sztuki, postawione w manifestie, było interpretowane jako „retoryczne” – skoro zaraz po nim pojawiało się stwierdzenie, że sztuka służy indywidualnej ekspresji, to jej komercyjny aspekt został w ten sposób zakwestionowany. Oczywiście, wniosek taki pozostawał prawdziwy jedynie na płaszczyźnie ideowo-życzeniowej. Problem konieczności zdobycia przez artystów związanych z ruchem dadaistycznym środków na własne utrzymanie był wszakże aktualny. Sprzeciwiali się oni zarówno muzeom publicznym, jak i prywatnym galeriom i rozwijanym przez nie koncepcjom wystawienniczym. Ich wystąpienia artystyczne odbywały się w kawiarniach i miejscach nieposiadających formalnego statusu miejsc wystawienniczych.

Różnicę w stosunku do komercyjnych kontekstów życia artystycznego w okresie przed i po dadaizmie oraz relację pomiędzy stosunkiem do pieniędzy a sposobami wystawiania sztuki najlepiej widać przy porównaniu dwóch już wcześniej w tym tekście zestawianych ze sobą twórców – Pabla Picassa i Marcela Duchampa.

Podczas gdy ten drugi przez niektórych kojarzony bywa nawet z zupełnym brakiem zainteresowania zarabianiem na sztuce, to ten pierwszy jest synonimem komercyjnego sukcesu.

Mniej więcej w tym samym czasie, gdy francuski dadaista szokował nowojorską *societe*, jego rywal ze sztokholmskiej wystawy – Pablo Picasso – nawiązał współpracę z dilerem sztuki, Henrym Kahnweilerem. Zgodnie z podpisaną między nimi umową, pośrednik miał prawo do sprzedaży wszystkich dzieł artysty na wyłączność, za co płacił mu z góry, a więc jeszcze przed ich powstaniem. Przyjęcie przez hiszpańskiego twórcę pensji od marszanda miało wymiar symboliczny. Wskazywało bowiem, że ten drugi nie ma merytorycznego wpływu na to, co stworzy artysta. Picasso został w ten sposób zabezpieczony finansowo, a jednocześnie pozostawiono mu pełną swobodę twórczą. Ideał postulowany przez francuskich akademików został wreszcie spełniony.

Tymczasem Duchamp swoimi okołoutyścycznymi manifestacjami rozbrajał „niewinność” układu Picasso–Kahnweiler. Obnażał niejako intencję Picassa, którą była przede wszystkim sprzedaż obrazów w tradycyj-

nym rozumieniu. Wyzwanie rzucane przez Hiszpana publiczności polegało „jedynie” na propozycji nowej formy, przy zachowaniu zwyczajowych konwencji obiegu sztuki. Bliskość motywacji Picassa i np. impresjonistów, polegająca na próbie zainteresowania i przekonania publiczności do nowej koncepcji sztuki, znalazła swój wyraz w relacji z kolejnym marszandem Paulem Rosenbergiem. Płacił on Picassowi stałą pensję, finansując ją ze sprzedaży dzieł dziewiętnastowiecznych mistrzów amerykańskim kolekcjonerom. Można zatem powiedzieć, że powodzenie impresjonizmu zapewniało byt awangardzie. Związek ten w wymiarze symbolicznym w istocie osłabiał siłę artystycznego nowatorstwa Picassa, sytuując go po stronie konserwatywnego modelu relacji w świecie sztuki, podczas gdy Duchamp wydawał się proponować zupełnie coś innego. Wydawał się zrywać z układem artysta–marszand, w którym tkwił Picasso. „Rosenberg poprzez charakter wystaw twórczości Picassa i przy akceptacji samego artysty, dążył – twierdził Fitzgerald¹⁰ – do utrwalenia obrazu Picassa, nie jako buntowniczego rewolucjonisty, lecz mistrza współczesności sytuującego się wśród mistrzów przeszłości”¹¹. Taka konstrukcja wizerunku hiszpańskiego kubisty zdradzała istotne napięcie pomiędzy wczesnym okresem jego buntowniczej historii oraz okresu późniejszego, bardziej klasycznego w swojej wymowie. Innymi słowy, można wyciągnąć stąd wniosek, że związanie się Picassa z marszandami płacącymi mu stałą pensję oznaczało osłabienie kontrowersyjności jego dzieł, co ujawnia się przy porównaniu *Panien z Avignon* i małych martwych natur z okresów błękitnego oraz różowego. Być może Picasso, który musiał zapewnić sobie materialną stabilność wobec niestabilności hulawczego życia osobistego, poświęcił – prawdopodobnie nie do końca zgodnie z własnym życzeniem – koncepcję artystycznego eksperymentu, na rzecz walki o włączenie do panteonu wielkich mistrzów docenianych przez szeroki krąg odbiorców. Sztuka ta w dużej mierze mu się udała. Pozostawił swoim spadkobiercom 312 milionów dolarów.

Początkową sytuację Duchampa i Picassa można porównywać, obaj bowiem rozpoczęli od skandalu. Choć twórczość malarska Francuza była skromna, to przynajmniej jeden jego obraz trwale zapisał się w historii – *Akt schodzący po schodach nr 2*. Dzieło to, ze względu na stopień kontrowersji, które wzbudziło, porównać można do wspomnianych już *Panien z Avignon* Picassa. Tworząc je, Duchamp przekroczył granice artystycznych kanonów. Dokonał formalnej oraz znaczeniowej redefinicji malarskiego aktu. Dodatkowo zaś nawiązał do fotografii kinetycznej. Kon-

» 10 M.C. Fitzgerald, *Picasso and the Creation of Market for Twentieth Century Art*, University of California Press, Berkeley 1995, s. 55.

» 11 P. Juszkiwicz, *Od Salonu do galerii. Krytyka artystyczna i historyczna zmiana*, „Artium Quaestiones” 2002, t. 13, s. 245.

trowersje towarzyszące prezentacji tego dzieła popchnęły go w zupełnie innym kierunku niż Picassa. Sprowokowały go do tego, aby w prowokacji posunąć się jeszcze dalej. W roku 1923 podjął nawet decyzję, aby w ogóle zaprzestać twórczości. W wywiadzie, którego udzielił dla magazynu „Show” zapytano go o to, z czego się utrzymuje, skoro nie tworzy od niemal pół wieku. Odpowiedział: „Powiedz magazynowi »Show«, że odpowiem, gdy tylko otrzymam pełne finansowe *dossier* wszystkich członków zespołu redakcyjnego”¹².

Zgodnie z wieloma opracowaniami, Duchamp nigdy nie wykazywał płynności finansowej. Mało tego, 8 czerwca 1927 roku ożenił się dla pieniędzy z Lydie Sarazin-Lavassor. To aranżowane małżeństwo zostało poprzedzone zawarciem intercyzy przewidującej, że żona będzie wypłacała artyście stałą pensję w czasie, gdy on będzie malował i grał w szachy. Ponieważ grał niemal bez przerwy, związek rozpadł się i para rozwiódła się 25 stycznia 1928 roku¹³. Lydie Sarazin-Lavassor wiele lat później opisała ten epizod w książce o nieco przewrotnym tytule: *A marriage in check: the heart of the bride stripped bare by her bachelor, even*¹⁴. Sam Duchamp skomentował go natomiast w jednym z późniejszych wywiadów: „Zrozumiałem w pewnym momencie, że nie jest konieczne obciążać życia zbyt dużą wagą, zbyt wieloma rzeczami do zrobienia... żoną, dziećmi, domem na przedmieściach, samochodem... I zrozumiałem to na stosunkowo wczesnym etapie”¹⁵.

Deklaratywnie obojętne podejście Duchampa do pieniędzy wyrażało się w jego celowym prowokowaniu mieszczańskich gustów i kwestionowaniu reguł tradycyjnej estetyki. Choć nie dążył on do sprzedaży swoich dzieł, to dzięki znajomości z małżeństwem Arensberg, amerykańskimi kolekcjonerami sztuki współczesnej, nie musiał opłacać czynszu – opłacali go kolekcjonerzy w zamian za prawo własności *Wielkiej szyby* – dzieła, które miało dopiero powstać. Oprócz tego, Duchamp zarabiał, dając lekcje francuskiego znajomym.

Sam fakt odrzucenia idei tworzenia w celach zarobkowych nie jest równoznaczny z zupełnym brakiem zainteresowania pieniędzmi ze strony dadaisty. W kilku kolejnych pracach bowiem podejmował temat zarabiania pieniędzy, np. w plakacie *Wanted* z 1923 roku, na którym znalazła się suma „2000 USD”, oraz *Monte Carlo Bond*, czyli serii obligacji z wizerunkiem artysty, które miały na celu zebranie sumy potrzebnej do wypróbo-

» 12 F.M. Naumann, *Duchampiana II. Money is no object*, „Art in America” 2003, s. 67.

» 13 J. Seigel, *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*, University of California Press, Berkeley-London-New York 1995, s. 188.

» 14 Zob. L. Fischer Sarazin-Lavassor, *A marriage in check: the heart of the bride stripped bare by her bachelor, even*, wyd. Les Presses du réel, Dijon 2007.

» 15 F.M. Naumann, *Duchampiana II. Money is no object*, „Art in America” 2003, s. 67.

wania autorskiego systemu gry w ruletkę w jednym ze słynnych kasyn¹⁶. W drugiej połowie lat 20. XX wieku Duchamp dokonał kilku transakcji na rynku sztuki. Zakupił ponad osiemdziesiąt prac Francisa Picabi oraz 27 rzeźb Brancusiego, które następnie sprzedał z zyskiem¹⁷. Ostatecznie w chwili śmierci Duchamp posiadał środki finansowe w wysokości 360 tysięcy dolarów.

W kontekście opisywanej tu różnicy postaw wobec idei zarabiania na sztuce, która ujawnia się między Duchampem a Picassem, zmienia się nieco sposób odczytania wystawy ze sztokholmskiego muzeum, na której Hiszpan pokazany został jako jeden ze starych mistrzów, a Francuz jako nowoczesny artysta w *white cube*. Linia demarkacyjna przebiegająca między oboma salami i – tym samym – między oboma postawami twórczymi staje się również wyrazem przemiany w zakresie sposobu rozumienia relacji tworzenia sztuki i zarabiania na niej – Picasso reprezentuje klasyczną postawę, gdzie sztuka to produkt i rzecz. Duchamp jest symbolem zmiany myślenia – sztuka to idea; istnieje ona niezależnie od tego, czy ktoś za nią zapłaci, czy nie. W ten sposób kolorowe ściany za obrazami Picassa wyrażały celowość komercjalizacji jego sztuki, a białe ściany otaczające dzieła Duchampa ambiwalentną rolę pieniądza w jego działalności.

Zakończenie

W ciągu ponad pięćdziesięciu lat, które minęły od śmierci Marcela Duchampa, zainteresowanie jego twórczością nieustannie wzrastało. Liczne wystawy organizowane w najbardziej prominentnych instytucjach (Nowy York w 1973, Paryż w 1977, Wenecja w 1993) oraz wiele poświęconych mu publikacji napisanych przez uznanych krytyków i historyków sztuki utwierdziło jego pozycję jako króla artystycznej awangardy. Powodów dla tego zachwytu można by wymieniać wiele, choć zapewne tym najbardziej wyrazistym była jego postawa wyrażająca się w podejmowaniu nieustannej gry z publicznością.

Przykład Duchampa pokazuje jednak, że artystom nigdy nie chodziło o zupełne „niezarabianie”, ale raczej o możliwie dalekie uwolnienie się od konieczności podążania za gustami odbiorców. Sprzeciw wobec uwikłania sztuki w mechanizmy rynkowe znalazł w postawie Duchampa swój punkt

» 16 P. Read, *The "Tzank Check" and Related Works*, [w:] R.E. Kuenzli, F.M. Naumann, *Marcel Duchamp. The Artist of the Century*, The MIT Press, London 2000.

» 17 Zapytany, czy to nie klóci się z jego wizją nietworzenia w celach zarobkowych, odpowiedział: „Nie. Człowiek musi żyć. Stało się to z tego powodu, że nie miałem pieniędzy. Człowiek musi coś jeść. Jedzenie, zawsze jedzenie, a malowanie dla malowania, to zupełnie dwie różne sprawy. Obie mogą być wykonywane równocześnie, bez konieczności wzajemnego niszczenia się. A zatem, nie przywiązywałem zbyt wielkiej wagi do sprzedaży tych dzieł” (F.M. Naumann, *Duchampiana II...*, s. 70).

kulminacyjny, nie oznaczał jednak zupełnego wyrzeczenia się świata sztuki. Duchamp nie był Diogenesem sztuki współczesnej, choć niektórzy tak sądzą, ale bliżej było mu do tej postawy niż innym, współczesnym mu twórcom.

Ronald Jones, przeciwstawiając sobie Duchampa i Picassa za pomocą dwóch różnych strategii ekspozycyjnych, jedynie pośrednio odnosił się do różnic w ich podejściu do rynku sztuki.

Wystawa ta stanowiła – być może nie do końca świadomą – ilustrację sprzęgnięcia myślowej rewolucji, którą wniosła koncepcja *ready made* do sztuki współczesnej ze zmianami w sposobie myślenia o przestrzeniach wystawienniczych w ich pozakomercyjnej funkcji (przede wszystkim edukacyjnej). Z poczynionych w niniejszym artykule obserwacji wydaje się płynąć wniosek, że idea *white cube* została zatem jedynie wtórnie powiązana z próbą wyzwolenia sztuki spod oddziaływania prawideł rynkowych. Innymi słowy *white cube*, autonomia sztuki i idea uwolnienia artystów z układów rynkowych, to kanoniczne tematy nowoczesnej historii sztuki, które rozwijały się równolegle i każdy z nich miał swoją, osobną historię. Momentem ich spotkania był okres pomiędzy latami 30. i 50. XX wieku, gdy na krótko – jak się wydaje – zostały one ze sobą sprzęgnięte na płaszczyźnie deklaracji, a więc teoretycznych założeń, a nie praktyki artystycznej. Ten mariaż nie był jednak ani trwały, ani oparty na solidnych podstawach. Ślad, który po sobie pozostawił, objawiający się w deklarowanej niechęci niektórych artystów do zarabiania, jest raczej wynikiem indywidualnych przemyśleń tych, którzy z określonych powodów na swojej twórczości zarabiać nie musieli lub nie chcieli, niż wyrazem szerszego artystycznego buntu.

Postulat uwolnienia sztuki od kontekstu komercyjnego, czyli takiej zmiany sposobu postrzegania sztuki, aby wytwory artystów nie były produktem, wydaje się najbardziej spójny w przypadku tych praktyk, które opierają się na idei społecznego aktywizmu i interwencjonizmu, choć również i tam pojawia się kwestia wynagradzania za pracę. Akcjonizm oraz interwencjonizm stanowią jednak przykład zerwania z nabożnym traktowaniem sztuki w wyczelowanej przestrzeni *white cube* jako świadectwa prawd objawionych. Efemeryczne formy sztuki postkonceptualnej jawią się zatem jako szansa na zerwanie z estetyzacją sztuki w białej galerii. W praktyce jednak również ten rodzaj sztuki rynek potrafi wchłonąć. Komercjalizacji bowiem ulegają same idee i ich dokumentacje, podobnie jak niegdyś sprzedawane były dzieła sztuki.

W konsekwencji postulat społecznej emancypacji sztuki zawarty w hasłach „sztuka dla sztuki” oraz „autonomia sztuki”, podobnie jak sama idea *white cube*, nie wydaje się skutecznie chronić twórczości artystycznej przed jej komercjalizacją. Tam, gdzie pojawia się zainteresowanie ze stro-

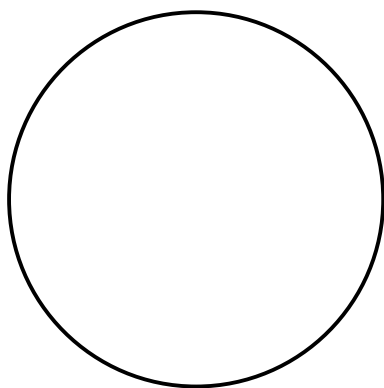
ny odbiorcy określonego rodzaju dziełami, tam występuje chęć ich posiadania. To z kolei w naturalny sposób generuje ich podaż. Dzieła artystów, którzy nie dbali o zyski za życia, są często sprzedawane po ich śmierci. Trudno dzisiaj wyobrazić sobie dzieło, którego nie można sprzedać albo jako przedmiotu (rzeczy), albo jako idei (koncepcji dzieła). Większość z nich łąduje w komercyjnych białych galeriach, gdzie prezentowane są w specjalnym oświetleniu niczym towar na sklepowej wystawie. Dla komercjalizacji idei bardzo pomocne okazuje się prawo autorskie rozumiejące utwór jako dobro niematerialne, a więc niewymagające jego zapisania na materialnym nośniku. O tym, że rynek sztuki wchłania wszystko, świadczyć może najlepiej sprzedaż przeciągu jako dzieła sztuki¹⁸. Ostatecznie, współcześnie zatem nie tylko kolor ścian przestaje mieć znaczenie, ale nieistotne stają się same ściany – zarówno w kontekście produkcji artystycznej, jak i prezentacji jej wytworów oraz ich sprzedaży. Na internetowych aukcjach prawdziwe ściany zostały zastąpione przez *web page wall*¹⁹. Ceny za dzieła sztuki sprzedawane wirtualnie systematycznie wzrastają, podobnie jak sam udział tego sektora w całościowym rynku. Idea *white cubu* wkroczyła w ten sposób w zupełnie nowy – wirtualny – wymiar. Nowe zjawiska czynią niektóre z postawionych w tym tekście pytań częściowo nieadekwatnymi do aktualnej rzeczywistości. Stają się one odbiciem historycznych przemian. Wejście bowiem sztuki w przestrzeń Internetu zmienia wiele dotychczasowych relacji z wystawienniczym i rynkowym włącznie. ●

Mateusz Bieczyński

🌐 <https://orcid.org/0000-0002-4108-9449>

» 18 Chodzi o dzieło Ryana Gandera zatytułowane *I Need Some Meaning I Can Memorize*, prezentowane m.in. podczas Documenta 13 w Kassel. Na parterze Muzeum Fridericianum artysta pozostawił zupełnie wolną przestrzeń, w której dawał się wyczuć lekki przeciąg. Następnie dzieło to w formie dokumentacji wyjaśniającej, jak wywołać przeciąg, zostało sprzedane do prywatnej kolekcji.

» 19 *Web page wall* – można przełożyć na „tablicę strony internetowej” – miejsce, w którym pojawiają się informacje, m.in. o towarach i usługach.



Arkadiusz Półtorak

Kulturoznawca, niezależny kurator i krytyk sztuki; absolwent MISH UJ, studiów doktoranckich w dziedzinie kulturoznawstwa na Wydziale Polonistyki UJ oraz podyplomowych studiów kuratorskich w De Appel w Amsterdamie. Jako wykładowca pozostaje związany z WP UJ oraz Katedrą Nauk o Sztuce na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Od roku 2016 współprowadzi w stolicy Małopolski niezależną przestrzeń dla sztuki i muzyki współczesnej *Elementarz dla mieszkańców miast* (wraz z Leoną Jacewską oraz Martyną Nowicką). Regularnie publikuje teksty o sztuce współczesnej na łamach „Magazynu Szum”. Publikował też w „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Didaskaliach”, „Art History & Criticism” oraz „Dwutygodniku”, a także w katalogach wystaw oraz monografiach, m.in.: *Kinship in Solitude. Perspectives on Notions of Solidarity* (red. Anna Jehle i Paul Buckermann, Hamburg 2017) i *Fikcje jako metoda. Strategie kontr(f)aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach* (red. Małgorzata Sugiera, Kraków 2019).

Rewizje eksperymentalnego instytucjonalizmu w kontekście przemian ekonomiczno-społecznych po 2000 roku (na przykładzie projektu *Once Is Nothing* Charlesa Eschego i Marii Hlavajovej)

W pierwszej części artykułu autor przedstawia krótką historię działań kuratorskich i organizacyjnych z porządku „eksperymentalnego” czy „nowego” instytucjonalizmu, wskazując na ich powiązania z ruchami społeczno-kulturowymi, które pojawiły się w Europie Zachodniej i Północnej na przełomie lat 60. i 70. XX wieku. Na dalszych stronach skupia się natomiast na przewartościowaniu omawianych praktyk, które nastąpiło na fali kryzysu finansowego w 2008 roku. Analizując esej *The Making of ‘Once Is Nothing’* Charlesa Eschego i Marii Hlavajovej – dwójga prominentnych przedstawicieli eksperymentalnego instytucjonalizmu – autor wskazuje na przyczyny owej rewaloryzacji (jak kurczenie się sektora publicznego) oraz wybrane kierunki ewolucji zaangażowanego kuratorstwa (np. nacisk na ciągłość podejmowanych działań, refleksję nad suwerennością i autonomią działań twórczych w publicznych instytucjach oraz rewizję strategii socjalistycznych w zaangażowanej sztuce i kuratorstwie).

Rozbudzenie krytycznej refleksji o kuratorstwie w ostatnich dziesięcioleciach można powiązać bezpośrednio z rozwojem nurtu działań wystawienniczych, animatorskich i menedżerskich, który znany jest pod

nazwą eksperymentalnego instytucjonalizmu. Jak zauważa amerykański badacz James Voorhies, tym mianem określa się szereg różnorodnych działań ukształtowanych na przełomie XX i XXI wieku pod wpływem eksperymentów Haralda Szeemana oraz pokrewnych mu umysłów¹. Specyfikę owych praktyk na podstawowym poziomie określa odchodzenie od tradycyjnej formy wystawowej i ciągłe starania o ekspansję pola sztuki, najczęściej manifestujące się poprzez organizację projektów z pogranicza sztuki, kuratorstwa i działalności edukacyjnej czy aktywizmu. Nie chodzi w nich jednak wyłącznie o „rozbrajanie formy” – jak wskazuje sama nazwa omawianej tendencji, wspomnianym zmaganiom bowiem towarzyszą próby reorientacji myślenia o powinnościach artystycznych instytucji. Wedle „eksperymentatorów” powinności te nie ograniczają się do prezentacji sztuki *per se*; równie ważne z ich perspektywy jest podejmowanie świadomych interakcji z pozostałymi udziałowcami nowoczesnej ekologii instytucjonalnej oraz wspieranie oddolnych działań społecznych i kulturowych, które zorientowane są na cele emancypacyjne oraz kompensowanie negatywnych skutków modernizacji. Co ważne, u podstaw eksperymentalnego instytucjonalizmu stoi przekonanie, że skuteczna realizacja takich zadań nie jest możliwa w ramach dobrze utrwalonych konwencji, które świat sztuki dziedziczy po dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych formacjach estetycznych. Dlatego działalność reprezentantów nurtu może stać się przyczynkiem do debaty o wartości nowatorstwa – rozumianego na sposób hermeneutyczny, jako próba odchylenia się od tradycji kultury, ale także jako problem z porządku politycznej ekonomii instytucji. Choć przez długi czas *novum* stanowiło swoisty „fetysz” eksperymentalnego instytucjonalizmu, wśród reprezentantów nurtu w ostatnich latach można było dosłyszeć namowy do przewartościowania innowatorskiej postawy; namowy, które zasługują – moim zdaniem – na omówienie w kontekście bieżących zjawisk społecznych i ekonomicznych.

Przyjmując stanowisko Jamesa Voorhiesa, który upatruje zarania eksperymentalnego instytucjonalizmu w działaniach Haralda Szeemana (a w szczególności w wystawie *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* z 1969 roku oraz edycji *documenta* z roku 1972), symboliczny początek owej formacji – czy raczej: wachlarza powiązanych ze sobą tendencji w kuratorstwie i „sztuce zarządzania” instytucjami – można wyznaczyć na końcówkę lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Prawdziwy „rozbłysk” kuratorskich eksperymentów rozpoczął się jednak dwie dekady później, kiedy przedstawiciele dwóch-trzech pokoleń następujących po generacji Szeemana zyskali możliwość rozwinięcia strategii zainicjowanych przez kuratora *documenta* 5 czy Pontusa Hultena w nowych warunkach kultu-

» 1 Por. J. Voorhies, *Beyond Objecthood. The Exhibition as a Critical Form Since 1968*, MIT Press, Cambridge (MA) 2017, s. 74.

rowej produkcji (korzystając z „gęstego” usieciowienia globalnych środowisk twórczych czy pozytywnej waloryzacji kreatywności w późnonowoczesnej ekonomii, a zarazem odnosząc się do nich w krytyczny sposób)². Renesans eksperymentalnego instytucjonalizmu w Europie Zachodniej oraz Północnej przypadł na przełom lat 90. XX wieku i pierwszej dekady stulecia bieżącego. To właśnie wtedy z inicjatywy kuratorów kojarzonych z omawianym nurtem powstawały nowe instytucje, takie jak: Tensta konsthall w Sztokholmie (1998), paryskie Palais de Tokyo (placówka, która w obecnej formie funkcjonuje od 1999 roku, kiedy francuskie Ministerstwo Kultury powierzyło pieczę nad budową nowego instytutu sztuki współczesnej przy Trocadéro Nicholasowi Bourriaud i Jérôme’owi Sansowi) czy BAK basis voor actuele kunst w Utrechcie (2000); inne, już istniejące, zyskały pod wodzą ich kolegów międzynarodową renomę (wśród nich warto wymienić np. Rooseum w Malmö, instytucję prowadzoną w latach 2000-2006 przez Brytyjczyka Charlesa Esche’go)³. Pomimo dużej rozpiętości działań z porządku eksperymentalnego instytucjonalizmu można pokusić się o pewne generalizacje dotyczące ich ideowego zaplecza. Łatwo dowodzić powiązań charakterystycznych dla tego nurtu praktyk z post-strukturalistyczną i neomarksistowską filozofią z trzech ostatnich dekad XX wieku; interdyscyplinarne projekty inicjowane przez związanych z nim kuratorów dotyczą nierzadko tematyki kolonialnej i genderowej, odwołują

» 2 Warto zwrócić uwagę na ambiwalentne znaczenie kluczowych dla nowego instytucjonalizmu haseł, takich jak „instytucjonalna kreatywność” czy „sztuka jako produkcja wiedzy”. Odniesienia przedstawicieli nurtu do „kreatywnej ekonomii” czy „gospodarki wiedzy” dowodzą, z jednej strony, ich prób dostosowania się do biurokratycznych dyskursów (wynikających choćby z uwikłania w rządowe systemy grantowe); z drugiej strony, świadczą też o próbach taktycznego „nicowania” tej nowomowy i swoistego *detournement*. Por.: *Education, Information, Entertainment – Current Approaches to Higher Artistic Education*, red. U. Meta Bauer, Edition Selene, Wiedeń 2001; *Becoming Oneself. Four Conversations on Art and Institutional Creativity*, red. M. Hlavajova, A. Fletcher, BAK, Utrecht 2003; *On Knowledge Production. A Critical Reader on Contemporary Art*, red. M. Hlavajova, J. Winder, B. Choi, BAK, Utrecht 2008; *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, red. G. Raunig, G. Ray, MayFlyBooks, Londyn 2009.

» 3 W Polsce działania z porządku eksperymentalnego instytucjonalizmu miały bardziej rozproszony charakter. Wśród lokalnych przykładów warto wspomnieć projekty Anety Szyłak czy „postartystyczne” inicjatywy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (warto w tym kontekście napomknąć, że od 2018 roku placówka jest członkiem konsorcjum L’Internationale, które zrzesza m.in. muzea prowadzone przez kuratorów kojarzonych z eksperymentalnym instytucjonalizmem – takie jak Van Abbe Museum, kierowane obecnie przez Charlesa Esche’go). Z omawianym nurtem można wiązać również działania mniejszych instytucji, takich jak Galeria Labirynt w Lublinie czy krakowski Bunkier Sztuki, znane z eksperymentalnych programów edukacyjnych i performatywnych (z tą ostatnią instytucją związane były w ostatniej dekadzie Aneta Rostkowska i Magdalena Ziółkowska, dwie absolwentki edukacyjnego programu dla kuratorów w amsterdamskim instytucie De Appel, który od 1995 roku stanowi ważne centrum dysseminacji studiów kuratorskich związanych z eksperymentalnym instytucjonalizmem). Wśród polskich kontekstów eksperymentalnego instytucjonalizmu warto wspomnieć także moment fundacyjny Instytutu Awangardy w Warszawie – do udziału w konferencji inauguracyjnej działalność placówki zaproszono w 2007 roku m.in. Charlesa Esche’go oraz Marię Hlavajovą, założycielkę i dyrektorkę BAK w Utrechcie. Por. *Awangarda w bloku*, red. G. Świtek, JRP Ringier, Warszawa 2010.

się do koncepcji radykalnej pedagogiki (wypracowanych m.in. przez Henri'ego Giroux) czy krytyki hegemonicznej (czerpiących z dorobku Michela Foucaulta czy Chantala Mouffe i Ernesta Laclau). Z kolei podejmując refleksję nad formami instytucjonalnej organizacji w polu sztuki, wielu z następców Szeemana zawierzyło idei, że miarą politycznej efektywności może okazać się „kulturowa ekstrawagancja”, rozumiana przede wszystkim jako poszukiwanie niecodziennych aliansów z przedstawicielami innych dziedzin życia niż sztuka (owo zawierzenie wyróżniało ich działalność zwłaszcza w „heroicznym” stadium ewolucji omawianych tendencji, a więc w kilku pierwszych latach nowego millenium)⁴. W tym kontekście warto wspomnieć, iż terminu „eksperymentalny instytucjonalizm” używa się wymiennie z pojęciem „nowy instytucjonalizm” – dla wielu przedstawicieli nurtu bowiem nowatorstwo stało się w istocie nadrzędną wartością. Jak oceniał w jednym z wywiadów Charles Esche, w latach 90. i 2000. ich ambicje skupiały się na „budowaniu osobnych [nowych] instytucji, wyodrębnianiu ich od całej reszty i robieniu w nich rzeczy, w które się wierzy”; według kuratora takie laboratoryjne działania miały służyć „podminowaniu oraz przekształceniu północno-europejskiej ekologii [instytucjonalnej]” – i chociaż eksperymentujący dyrektorzy muzeów oraz publicznych galerii chcieli „uczyć się od pozostałych instytucji [spoza pola sztuki, np. od nauki; przyp. A.P.]”, jednocześnie zależało im na zachowaniu „prawa do wolnej przestrzeni eksperymentu, które stanowiło dziedzictwo artystycznej awangardy”⁵. Postawę scharakteryzowaną przez kuratora można pojmować jako odzwierciedlenie nurtu postmodernistycznej myśli, który wyżej od pastiszu i historycznych brikolaży wartościował myślenie w kategoriach „wirtualności”.

Instytucjonalno-kuratorskie eksperymenty, o których wspomina w przywołanym wywiadzie Charles Esche, zaczęły wytracać swój impet pod koniec pierwszej dekady bieżącego wieku. Nieprzypadkowo wyhamowanie nastąpiło w tym samym momencie, w którym sromotną porażkę zaliczyła na europejskiej scenie politycznej nowa lewica (upatrująca własnego ideowego rodowodu – podobnie jak piewcy nowego instytucjonalizmu – w kontestacyjnych ruchach społecznych i kulturowych z przełomu lat 60. i 70., a jednocześnie podejmująca próby dostosowania swoich programów socjalnych do warunków dyktowanych przez globalną hegemonię kapitalizmu). Moment przewartościowania w przestrzeni kultury – formacyjny dla kuratorów, których od Haralda Szeemana dzielił dystans dwóch, a nawet trzech generacji – nastąpił symultanicznie z przewartościowaniem aliansu

» 4 Termin „kulturowej ekstrawagancji” zapożyczam od Ryszarda Nycza – por. R. Nycz, Bruno Schulz: *sztuka jako kulturowa ekstrawagancja*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5.

» 5 Wszystkie cytaty za: Ch. Esche, *We were learning by doing*, wywiad przeprowadzili L. Kolb i G. Flueckiger, „On Curating” 2013, nr 21.

między socjaldemokratycznymi frakcjami w europejskich parlamentach oraz agentami globalizacji wdrażanej w neoliberalnym stylu⁶. Tym symbolicznym momentem okazał się rok 2008, kiedy globalny kryzys finansowy nadszarpnął w istotny sposób gospodarki europejskich państw. W Holandii, Szwecji czy Francji, gdzie u progu lat 2000. rządzą przedstawiciele partii centrowych i tzw. nowej lewicy, recesja doprowadziła do korekty polityki socjalnej, ale także do cięć budżetowych w sektorze kultury. W rezultacie wiele z publicznych placówek, które w ciągu poprzedniej dekady zakładano bądź uświetniano na fali entuzjazmu wobec eksperymentalnej retoryki kuratorów – i dzięki zasobności państwowych portfeli w trwającym podówczas okresie prosperity – uległo likwidacji, restrukturyzacji lub wchłonięciu przez większe organizacje. Owe wydarzenia zmusiły niektórych przedstawicieli eksperymentalnego instytucjonalizmu do przemyślenia swojego udziału w kapitalistycznym „przemysle doświadczeń” oraz przewartościowania polityki nowatorstwa, która w latach 90. XX wieku stała się wyróżnikiem praktyk kuratorskich podejmujących dziedzictwo Szeemana.

Jednym z najwyrazistszych dokumentów wpływu, jaki reperkusje kryzysu z 2008 roku wywarły na myślenie o sztuce współczesnej i działanie artystycznych instytucji, jest esej Marii Hlavajovej i Charlesa Eschego pod tytułem *The Making of Once Is Nothing. How to Say No While Still Saying Yes*⁷. Eschego, obecnego dyrektora Van Abbe Museum w Eindhoven, nie trzeba już przedstawiać czytelnikom. Hlavajova – zamieszkała w Holandii Słowaczka – od roku 2000 pozostaje dyrektorką na poły artystycznej, na poły akademickiej instytucji w Utrechcie, BAK, w latach 90. zaś, podobnie jak Esche, zdobywała rozpoznawalność m.in. jako krytyczka, a także kuratorka międzynarodowych biennale sztuki współczesnej. Przywołany tekst jest swoistym sprawozdaniem z ich wspólnej pracy nad wystawą towarzyszącą Brussels Biennale w 2009 roku, która stanowiła rekreację innej, dawniejszej wystawy – *Individual Systems*, zbiorowego pokaz, przygotowanego przez Igora Zabla na Biennale w Wenecji w 2003 roku. Tok dyskursywny tekstu *The Making of Once Is Nothing* nie wyczerpuje się jednak w relacji z omawianego projektu: autorzy przemieszczają

» 6 Por. P. Berman, *Opowieść o dwóch utopiach. Ewolucja polityczna pokolenia '68*, tłum. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2008; P.P. Plucienniczak, *Od Nowej Lewicy do Nowej Prawicy? Droga przez mękę pokolenia '68*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, nr 1.

» 7 Tekst został opublikowany w trzech znacznie różniących się od siebie wersjach – za pierwszym razem w katalogu *Brussels Biennial 1. Re-Used Modernity* (red. B. Vanderlinden, Walther Koenig Verlag, Kolonia 2008); za drugim razem w broszurze towarzyszącej wystawie Artura Żmijewskiego *The Social Studio* w BAK w Utrechcie; za trzecim wreszcie – w najszerszym wydaniu – w czasopiśmie „Open”. W niniejszym artykule cytuję ostatnią wersję; w kolejnych przypisach oznaczając ją skrótem MOIN. Por. Ch. Esche, M. Hlavajova, *The Making of 'Once Is Nothing'. How to Say No While Still Saying Yes*, „Open” 2009, nr 16; <https://www.onlineopen.org/the-making-of-once-is-nothing> [dostęp: 1.07.2019].

się bezustannie pomiędzy wystawą Zablą, jej własną rekreacją oraz polityczno-ekonomicznym kontekstem tej ostatniej. Ów kontekst wyznacza właśnie kryzys w roku 2008 – przedstawiany przez Hlavajovą i Eschego jako moment dialektyczny, wymuszający rewizję przeszłych projektów i wydarzeń oraz ożywcze spojrzenie na „tu i teraz”. Według autorów, najpilniejszym zadaniem na pokryzysowe lata okazało się oddzielenie „operacyjnej” epistemy w zarządzaniu kulturą od epistemy agentów globalnego kapitalizmu, do której uprzednio starała się dostosowywać nowa lewica. Charakterystyczne dla tej formacji strategii immanentnej krytyki systemu okazały się niewydolne zarówno w myśli politycznej, jak i w politycznej oraz kulturowej praktyce.

Esej *The Making of Once Is Nothing* otwiera sentencja „Powiedz po prostu tak”⁸. Zdaniem Eschego i Hlavajovej, to właśnie zdanie można uznać za motto pokolenia, które odbyło zawodową oraz intelektualno-polityczną formację w latach 90. i na początku lat 2000. Autorzy odnoszą się tu do społeczno-politycznego zaplecza własnych praktyk – chociaż od początku lat 90. krytykowali hegemoniczne koncepcje modernizacji, zarazem sami ulegali wrażeniu, że pozorna trwałość socjaldemokratycznego ładu w takich krajach, jak Holandia, gwarantowała ciągłość starań o emancypację w dobie późnego kapitalizmu. Jak piszą dalej – wskazując na wytracanie rewolucyjnego impetu europejskich ruchów społecznych i kulturowych po 1968 roku – „po neokonserwatywnej proklamacji końca historii wściekle młode wilki straciły swój pazur; po prostu łatwiej było się wtedy [tj. na przełomie milleniów – A.P.] zgadzać i próbować »nagiąć« system w taki sposób, by działał jak najlepiej dla tych, którzy zgodzili się na uczestnictwo”⁹. Autorzy przypominają w tekście, że zgodnie z Fukuyamowską historiozofią względny dobrobyt, który umożliwiał w krajach rozwiniętych włączające „naginanie systemu”, miał trwać najdługościwiej. Zauważają jednak, że w XXI wieku Historia zaczęła przypominać o sobie w gwałtowny sposób. Zdaniem wielu komentatorów, już upadek wież nowojorskiego World Trade Center w 2001 roku miał wstrząsnąć konformistycznym światopoglądem zachodniej klasy politycznej; według Hlavajovej i Eschego, konsekwencje długotrwałego wpływu owej formacji na współczesną kulturę polityczną stały się jednakowoż jasne i doczekały się gruntownej krytyki dopiero przy okazji kryzysu finansowego w 2008 roku. W ich ujęciu to właśnie ten rok można uznać za koniec „długich lat 90.”, którego manifestację opisać można w kategoriach „stanu szokowego”: „Nagle, jesienią 2008, ekonomia polityczna wkroczyła z powrotem na scenę świata, jak gdyby nigdy się z niej nie oddaliła. Schyłku gospodarczego nie dało się zakwestionować. Stał się on dowodem na to, że fluktuacja

» 8 MOIN.

» 9 *Ibidem*.

rynkowych *boomów* i spadków nie była w poprzednich latach przerwana, lecz ledwie uśpiona na chwilę – i to tylko po to, by powrócić z zemstą bardziej agresywną niż mogliśmy się spodziewać”¹⁰.

Warto pochylić się nad dyskursem, do którego autorzy cytowanego eseju nawiązują w cokolwiek ironicznym tonie. Jak zauważają Hlavajova i Esche, agresywna „zemsta” politycznej ekonomii była niespodziewanie okrutna, jednak trudno było uznać ją za sytuację bez precedensu. W istocie dość łatwo wpisać ją w sinusoidalny schemat gospodarczych fluktuacji – zmienności *hossy* i *bessy* – dobrze znany z neoklasycznej ekonomii. Łatwości tej operacji dowodzi, zdaniem autorów, szerokie poparcie dla polityki *austerity* w europejskich parlamentach po 2008 roku (poparcie niepomne jednak głosu ludzi protestujących na ulicach m.in. pod sztandarami Occupy). Jak wspominają, „w obliczu postępującej deflacji bankowych długów oraz przerośniętych ego menedżerów zaczęliśmy widzieć w niespotykanie ostry sposób manipulacje naszych demokratycznych reprezentantów, którzy podtrzymywali przy życiu system zgodny – jak sami przekonywali – z prawami naturalnej selekcji”¹¹. W ujęciu Hlavajovej i Escheho kryzys nie był więc momentem radykalnego cięcia i paradygmatycznej zmiany w myśleniu o ekonomii, a raczej chwilą *anagnorisis*, która pomimo opóźnienia pozostaje koniecznym warunkiem systemowej transformacji.

Jak zauważają socjologowie Bernard Stiegler i Naomi Klein, dyskurs stanów szokowych służy zarówno opisowi – czy apologii – kryzysów, jak i momentów ekspansji globalnego kapitału¹². Aktorzy sektora finansowego i liberalni politycy mobilizowali go zarówno przy okazji globalnego krachu w 2008, huraganu Katrina w Stanach Zjednoczonych czy awarii elektrowni w Fukushima, jak i przy okazji liberalnych rewolucji w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku („szokowa terapia” Leszka Balcerowicza jest bodaj najlepszym przykładem takiej mobilizacji). Zarówno w momentach krachu, jak i afirmowanej ekspansji kapitału „stan szoku” stanowi reprezentację kryzysu, w której wrażenie niestabilności podlega metaforycznej inskrypcji w ogólnym obrazie porządku społecznego. Taka totalizująca reprezentacja przesłania rzeczywiste źródła ekonomicznej niestabilności i – usprawiedliwiając cięcia budżetowe w sektorze opieki społecznej czy kultury, a także prawodawstwo, które służy insulacji globalnego kapitału – przedstawia sferę publiczną jako „zrośniętą” z kapitałem. Odtwarzanie takiego scenariusza po kryzysie w 2008 roku stało się punktem wyjścia

» 10 *Ibidem*.

» 11 *Ibidem*.

» 12 Por.: N. Klein, *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*, Metropolitan Books, Nowy Jork 2007; B. Stiegler, *States of Shock. Stupidity and Knowledge in the 21st Century*, tłum. D. Ross, Polity, Cambridge 2015.

dla Eschego i Hlavajovej, uważnie bowiem obserwowali oni konsekwencje „zrastania się” artystycznych instytucji z rynkiem sztuki na przestrzeni kilkudziesięciu lat swojej działalności. Jak zauważają w omawianym eseju, w ciągu pierwszych dwóch dekad po 1989 roku „utowarowienie sztuki osiągnęło niespotykany dotychczas poziom skuteczności” – i to do tego stopnia, że „biennale sztuki często stawały się niczym więcej jak tylko poligonami testowymi dla nowych produktów na rynku”¹³. Jak sprawozdają autorzy – wtórując innej reprezentantce eksperymentalnego instytucjonalizmu, Marii Lind, która w 2015 roku opracowała na zlecenie Europejskiego Instytutu Progresywnej Polityki Kulturalnej raport na temat publicznego finansowania sztuki¹⁴ – w owych warunkach retoryka awangardowych eksperymentów została zdegradowana do marketingowej nowomowy, publiczne instytucje zaś w niespotykanym dotychczas stopniu stały się zakładnikami sektora prywatnej przedsiębiorczości (wliczając zarówno prywatnych sponsorów, jak i międzynarodową sieć komercyjnych galerii). W obliczu kurczenia się i postępującej prywatyzacji europejskiej ekologii instytucjonalnej po 2008 roku stało się dla autorów jasne, że kuratorskie eksperymenty potrzebują silniejszej legitymizacji niż utarte odniesienia do historycznej awangardy. Konsekwencją kryzysu na rynkach finansowych w obrębie świata sztuki okazał się głęboki kryzys upoważnienia.

Poszukiwanie legitymizacji dla eksperymentalnych działań w polu sztuki, które umożliwiłoby silną odpowiedź na ich deprecjację w oczach organizatorów (a więc władz publicznych) popchnęło Eschego i Hlavajovą do tego, by sięgnąć w przeszłość i przypomnieć w ramach Brussels Biennale projekt, który według nich poruszał kwestie palące dla świata sztuki po kryzysie. Autorzy tłumaczą wyczerpująco w omawianym eseju, dlaczego w 2009 roku postanowili nie przygotowywać od zera nowego pokazu: ich zdaniem, zrekonstruowana wystawa Igora Zabla *Individual Systems*, choć nie została zauważona przez krytykę, była „jedną z najbardziej precyzyjnych kuratorskich wypowiedzi na temat nowoczesności”, jakie pojawiły się w poprzednich latach – a ściślej, swoistym rachunkiem zysków i strat, które przyniosła dla sztuki współczesnej nowoczesna fetyszycacja autonomii¹⁵. W tekście *The Making of Once Is Nothing* autorzy podejmują próbę aktywnej redefinicji owego pojęcia, a wiele z jej dwudziestowiecznych conceptualizacji, którym swoją wystawę-esej poświęcił w 2003 roku Igor Zabel, obierają za negatywny punkt odniesienia. Postulują, by omawianej kategorii nie pojmować ani jako absolutnej odrębności porządku estetycznego od „tego, co społeczne”, ani też w kategoriach

» 13 MOIN.

» 14 Por. *European Cultural Policies, 2015: A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe*, red. M. Lind, R. Minichbauer, IASIS, Wiedeń 2015.

» 15 MOIN.

„prawa wyjątku” czy „licencji poetyckiej”, która pozwala artystom na prowokacyjne działania. W ujęciu Hlavajovej i Eschego autonomia staje się raczej synonimem suwerenności, rozumianej jednak w specyficzny sposób: jako możliwość działania w ramach epistemy, która w istotny sposób różni się od kalkulacyjnej racjonalności agentów kapitalizmu. Według autorów, jedna z kluczowych różnic dotyczy stosunku do neoawangardowego nowatorstwa – choć afirmacja nowości stanowiła wyróżnik eksperymentalnego instytucjonalizmu w jego „heroicznej” fazie, kuratorzy wystawy *Once Is Nothing* podkreślają, że swoboda eksperymentu *per se* nie stanowi tarczy ochronnej przed kooptacją. Co więcej, fetyszyzacja różnicy i nowatorstwa uwrażliwia raczej sztukę na komodyfikację i podporządkowanie współczesnej ekonomii kreatywności.

Słownik języka polskiego definiuje suwerenność jako „zdolność do samodzielnego, niezależnego od innych podmiotów, sprawowania władzy nad określonym terytorium, grupą osób lub samym sobą”. Hlavajova i Esche kładą duży nacisk na terytorialny, przestrzenny aspekt suwerenności, który w słownikowej definicji wysuwa się na pierwszy plan; proponują, by myślenie o autonomii-suwerenności sztuki prowadzić nie z perspektywy podmiotowej (a więc z perspektywy domniemanej separacji estetycznego doświadczenia), lecz z perspektywy „zastanej infrastruktury oraz swoistych dla niej konwencji”¹⁶. Zgodnie z duchem nowego instytucjonalizmu, autorzy zadają pytania o „znaczenie owych znanych konwencji dla conceptualizacji instytucjonalnego statusu sztuki” oraz o to, w jakiej mierze mogą stanowić one różnicujący punkt odniesienia dla innych modeli kulturowej produkcji. Co ważne, autonomia czy suwerenność oznacza jednak w ujęciu dwojga kuratorów również odrębność czasowego porządku działań, ustanawianą nie poprzez ciągłą innowację, lecz poprzez powtórzenie. Zdaniem Hlavajovej i Eschego, możliwość aktywnej konstytucji „tego, co publiczne”, uzależniona jest od możliwości działania w skali *long duree* – kiedy publiczne instytucje rezygnują z takiej aktywności, ich programy bowiem mają „mniej więcej tyle sensu co każde inne zjawisko w efemerycznej kulturze spektaklu, w której każdy projekt jest próbą przeskoczenia lub usunięcia z pamięci projektów poprzednich”¹⁷. Nacisk na ciągłość instytucjonalnych działań odróżnia postawę wyrażoną przez autorów eseju *The Making of 'Once Is Nothing'* od postmodernistycznej „polityki nowatorstwa” – z ich perspektywy hołdowanie nowości, pojmowane jako strategia oporu przeciw nowoczesnym uniwersalizmom i sparowane z afirmacją różnicy, okazało się niewystarczającą odpowiedzią na organizację późnego kapitalizmu. Dystansując się od neoawangardowej retoryki eksperymentu i transgresji, Hlavajova i Esche zdają się wyciągać

» 16 *Ibidem*.

» 17 *Ibidem*.

wnioski z krytyki poststrukturalistycznej i neomarksistowskiej myśli, którą jeszcze w poprzedniej dekadzie zaproponowali tacy autorzy, jak Benjamin Noys czy Luc Boltanski i Eve Chiapello¹⁸. Wnioski te nie skłaniają kuratorów do radykalnego porzucenia dotychczasowych zajętości i zmiany intencji stojących za ich zaangażowaniem w działalność z pogranicza sztuki, badań naukowych czy aktywizmu – podobnie jak w latach 90. i 2000., hołdują oni emancypacyjnej wizji kulturowej aktywności. Tekst *The Making of 'Once Is Nothing'* dowodzi jednakowoż reorientacji ich myślenia o pragmatyce instytucjonalnych działań; aby przypisać im polityczny charakter, nie wystarczy polegać na konkretności lokalnych różnic i krytyce uniwersalizmów. W tym świetle ich rekreację wystawy Zabła w 2009 roku można interpretować jako formę instytucjonalnego performansu, który odzwierciedla krytyczny stosunek kuratorów do własnej politycznej i kulturowej formacji.

Omawianemu esejowi Charlesa Eschego i Marii Hlavajovej można przypisać prowokacyjny charakter. Warto podkreślić jednak, iż nie zaistniał on „w próżni” – w ostatnich dziesięciu, a nawet dwudziestu latach można wskazać wiele pokrewnych konkretyzacji myślenia o długofalowym pielęgnowaniu kultury i mobilizacji repetytywnych, długofalowych działań na użytek społecznej działalności. Wiele instytucji czy „para-instytucji” – zwłaszcza tych, które wypracowały długofalowo tradycję współpracy z aktywistami (od instytutów sztuki jak amsterdamskie De Appel, po festiwale, takie jak berlińskie transmediale) – sięga obecnie do swoich archiwów; nie chodzi tu jednak o powtarzanie „zwrotu archiwalnego”, który wydarzył się na fali postmodernizmu w sztukach wizualnych (a więc o „pastiszowy brikolaż”, który zazwyczaj unaocznia to, co przeszłe w oderwaniu od społecznych totalności), lecz o zorganizowaną pracę upamiętniania, krytycznej analizy i „preposteryjnej” lektury historii, biorącej za punkt wyjścia problemy społeczne, swoiste dla zastanego „tu i teraz”¹⁹. Co ważne, projektom tym można przypisać strategiczny charakter w tym sensie, że cementują one pewne sieci międzyinstytucjonalnej i międzydyscyplinowej współpracy, a tym samym potwierdzają ich reprodukowalny charakter. Uważam, iż ten właśnie aspekt ma istotne znaczenie w kontekście dyskusji o suwerenności czy autonomii sztuki – potwierdza bowiem możliwość

» 18 Por.: B. Noys, *Persistence of the Negative*, Edinburgh University Press, Edynburg 2010; L. Boltanski, E. Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, tłum. G. Elliott, Verso, Londyn-New York 2005.

» 19 Termin „preposteryjność” – określający taką lekturę historii i tekstów kultury, w której interpretacji i wartościowaniu dokonuje się z bieżącej perspektywy czytającego, za punkt wyjścia biorąc problemy i zjawiska współczesne – zapożyczam od Mieke Bal. Por. M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago University Press, Chicago 1999; eadem, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

ich pomyślenia nie w kategoriach absolutnej różnicy, lecz specyficznych warunkach integracji z pozostałymi dziedzinami życia. ●

Arkadiusz Półtorak

● <https://orcid.org/0000-0002-1350-705X>

Ariana Pradal

Z wykształcenia projektantka przemysłowa, jest z zawodu dziennikarką i kuratorką. Regularnie współpracuje z czasopismami i muzeami w dziedzinie architektury, urbanistyki i projektowania. Jej artykuły, książki i wystawy prezentowane były w Szwajcarii i za granicą.
www.pradal.ch

Witajcie.

Zapraszamy do środka!

(Jak) zaplanować

wielowarstwową

i wielogłosową wystawę –

trzy praktyczne przykłady

Uważam, że ogólnie stwierdzić można, iż dobra wystawa istnieje na trzech poziomach: wiedzy, emocji i doznań zmysłowych. Każdy poziom wspiera pozostałe, tak aby można było uchwycić treść wystawy w pełni jej różnorodności i złożoności. Kiedy odwiedzając wystawę doświadczam szczęścia lub – w zależności od tematu – smutku, jestem przekonana, że ludzie za nią odpowiedzialni wzięli pod uwagę te właśnie trzy poziomy i starannie je powiązali. Wystawa tak przygotowana jest różnorodna i wielowarstwowa, wykorzystuje rozmaite media i oferuje różne interpretacje. Dlatego też wystawianie zawsze oznacza odnoszenie się do wszystkich zmysłów i wcześniejszych doświadczeń odbiorców, niezależnie od tego, czy są laikami czy ekspertami, dziećmi czy osobami dorosłymi¹.

Dobra wystawa jest jak kompozycja muzyczna, film czy spektakl teatralny. Zabiera mnie w podróż i opowiada historię. Będąc kuratorem, pracuję po części jako dramaturg bądź reżyser. Zadaję sobie pytanie: jak przedstawić na wstępie temat wystawy? Gdzie umieścić punkty kulminacyjne, a gdzie strefy spokoju? Jak pożegnać odwiedzających na koniec wystawy? Jaką wiedzę i jakie emocje powinni zabrać ze sobą?

» 1 M. Bal, *Exhibition as film*, [w:] *(Re)visualizing national history: museums and national identities in Europe in the new millennium*, red. W. Ostrow, German and European studies, University of Toronto Press, Toronto 2008, s. 15-43, *Wystawa jako film*, [w:] *Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E.M. Tatar, Universitas, Kraków 2012

W przeciwieństwie do wszystkich wyżej wymienionych mediów, wystawy mają trzy dodatkowe potencjały, którymi jestem szczególnie zainteresowana. Po pierwsze, poruszający się przez treści odwiedzający stają się częścią wystawy. Po drugie, sami określają tempo i czas oglądania. Odwiedzający w pośpiechu powinni mieć możliwość zapoznania się tylko z ogólnym zarysem tematu, przedstawionym np. dużymi nagłówkami i cytataми. Osoby gotowe zostać na wystawie dłużej powinny dowiedzieć się więcej np. z dodatkowych tekstów, filmów i stacji audio. Również w tym przypadku chętnie korzystam z dwóch środków przekazu – tekstów do szybkiego czytania oraz dogłębnej dyskusji. Po trzecie, odwiedzający powinni mieć szansę podzielić się tym, co widzą i myślą, z innymi. Kiedy odwiedzam wystawę w towarzystwie, lubię dyskutować o moich doświadczeniach na miejscu i ewentualnie rozwinąć swój tok rozumowania i wpisać na skojarzenia, które bez tego nie przyszłyby mi do głowy. Jako kurator mogę dodatkowo wspierać lub prowokować wymiany poglądów, chcąc, by odwiedzający pozostawili po sobie ślad, a wystawa zmieniała się i rosła z czasem. Stąd wystawy nie są jedynie trójwymiarową formą sztuki lub nośnikiem informacji. Zawierają również czwarty wymiar, tj. czas. Wystawa przypomina spacer po mieście lub innym terenie, podczas którego sami wybieramy tempo, z jakim się poruszamy, trasę i perspektywę, wciąż odkrywając coś nowego, co nas przyciąga i wywołuje emocje.

Wiedza i atmosfera

Dorastając albo pracując w Szwajcarii, nie sposób nie usłyszeć nigdy o pewnym człowieku: Haraldzie Szeemannie. To właśnie on, porzuciwszy w 1969 roku pracę kuratora w Kunsthalle Bern, stworzył zawód niezależnego twórcy wystaw. Możliwe, że bez jego udziału nigdy nie zaistniałaby ta profesja². Jego głównym celem nie była praca w muzeum ani funkcja kuratora konkretnej wystawy, ale raczej przedstawienie swoich hipotez i pomysłów za pomocą dzieł różnych artystów, a także przedmiotów codziennego użytku. Posługiwanie się muzeum jako przestrzenią wystawową było dla niego jedynie jedną z wielu opcji.

Latem 1972 roku – jeszcze przed moim przyjściem na świat – Harald Szeemann poświęcił swojemu dziadkowi wystawę, która wciąż ma ogromne znaczenie dla mojej pracy. Prawie pół wieku później wystawa o dziadku Szeemanna stała się legendą i nadal stanowi punkt odniesienia w pracy kuratorskiej. Szeemann przeznaczył trzy miesiące na zbadanie majątku swojego przodka, który zmarł trzy lata wcześniej. W tym czasie zamienił on jego mieszkanie w przestrzeń wystawienniczą. Spróbował przedstawić przedmioty, zdjęcia i dokumenty dziadka tak, by obserwatorzy mogli

» 2 A. Heesen, *Theorie des Museums zur Einführung*, Junius-Verlag, Hamburg 2012, s. 26-29.

w pełni zrozumieć jego życie i osobowość. Do wystawy *Dziadek: pionier jak my*³ Szeemann użył wyłącznie przedmiotów codziennego użytku. Nie było tam żadnych dzieł sztuki ani cennych eksponatów.

Abstrakcja i przestrzeń

W mojej pracy w szeroko rozumianych dziedzinach architektury, urbanistyki i kultury budownictwa nieustannie zadaję sobie pytanie, jak przekazywać wiedzę i tworzyć atmosferę, mimo że nie mam możliwości umieszczenia budynków, miast czy krajobrazów we wnętrzach pomieszczeń. W tych dziedzinach główni bohaterowie nigdy nie mogą być eksponowani w oryginale, co istotnie odróżnia je od wystaw sztuki. W moich ekspozycjach oryginalny przedmiot wystawy zawsze zastępuje się czymś abstrakcyjnym. W mojej pracy na styku treści i ich przedstawienia zawsze dochodzi do swego rodzaju zamiany. Aby zamiana ta się udała, potrzebna jest ciężka praca, a przy tym wiele pomysłów i eksperymentów. Podobnie jak Szeemann na wystawie swojego dziadka, staram się dać odwiedzającym możliwość dostrzeżenia i doświadczenia czegoś, czego brakuje w oryginale, poprzez dobór, kojarzenie i prezentowanie treści w formie abstrakcji.

Kluczową w tym kontekście jest dla mnie zawsze współpraca ze scenografami. Wspólnie z nimi staram się przekształcić miejsce tak, by i ono stało się wystawą, zamiast jedynie aranżować wystawę w danej przestrzeni. Kolejność sal, wskazana podobnie jak kolejność ścian, podłóg i sufitów, może stać się częścią narracji. Wejście okazuje się nie tylko samym wejściem na wystawę, lecz także wprowadzeniem tematu. Korytarzami przechodzimy do nowych aspektów, schody prowadzą do nowych poziomów treści, hole oferują ogólne spojrzenia. Gabloty, cokoły lub ramy na mniejszą skalę definiują przestrzeń w przestrzeni, a tym samym przypisują znaczenie obiektom i wzmacniają ich aurę. Dzięki temu odwiedzający mogą nawiązać dialog nie tylko z treścią, ale także z miejscem i jego otoczeniem.

Miejsca spotkań i wymiany

Jestem przekonana, że wystawy nadal stanowić będą ważne medium, a być może nawet zyskają na znaczeniu w naszym coraz bardziej ucyfrowionym świecie. Im bardziej wyrafinowana i skomplikowana staje się digitalizacja, tym ważniejsza jest rola wystawy jako niewirtualnego miejsca spotkań i dyskusji. Podczas projektowania i prezentowania wystaw kuratorzy coraz częściej muszą myśleć o potencjalnych odwiedzających. Wystawy i miejsca

» 3 H. Szeemann, *With by through because towards despite. Catalogue of all exhibitions 1957-2005*, red. T. Bezzola, R. Kurzmeyer, Edition Voldemeer, Zürich / Springer, Wien 2007, s. 380-388.

wystawowe przyszłości skupiać się będą nie tylko na treściach, ale także na interakcji między tym, co jest prezentowane, a uczestnikami.

Trzy przykłady mojej pracy

Rozważanie i mówienie o czymś to jedno. Wprowadzanie czegoś w życie to zupełnie inna historia. Aby pokazać różnorodność moich klientów, tematów, miejsc i realizacji, wybrałam trzy przedsięwzięcia wystawowe. Ich lokalizacje obejmują całą gamę przestrzeni: od średniowiecznej kamienicy, poprzez ośrodek wczasowy, do dawnego magazynu soli używanego dziś jako muzeum. We wszystkich przypadkach przestrzeń wystawową albo w przeszłości służyły danym celom albo obecnie wykorzystywane są do różnych celów. Tak więc w mojej pracy miejsce i treść zawsze prowadzą ze sobą dialog.

Zaginione miejsca reformacji

(Tytuł oryginalny: *Verschwundene Orte der Reformation. Zürcher Klöster und Kapellen: von den Reformatoren abgeschafft*), Haus zum Rech, Zürich; 8.06.2018-23.09.2018.

Jak pokazać coś, co przestało już istnieć? Jak spowodować, by czasy sprzed pięciu stuleci zrozumieli ludzie żyjący w XXI wieku? Są to pytania, które



Ausstellung Verschwundene, Orte

zadał sobie Archeolog Miasta Zurych oraz inni zainteresowani, w tym ja sama. Wraz z konfrontacją starych i nowych przekonań reformacja przyniosła Zurychowi radykalne pod wieloma względami zmiany. Jedną z wielu było zamknięcie licznych kościołów, klasztorów i kaplic. Na wystawie chcieliśmy wskrzesić kilka z tych zaginionych miejsc, zapewnić dogłębny wgląd w zagadnienie różnic między kościołami katolickimi i zreformowanymi oraz zbudować pomost prowadzący do czasów współczesnych. Dziś ponownie toczy się debata o tym, co zrobić z kościołami, które nie są już potrzebne.

Latem 2018 roku odbyła się wystawa⁴ w starym centrum Zurychu, na parterze średniowiecznego budynku, w którym znajdują się również archiwa budowy i budynku, a poza tym mieszkania. Sale wystawowe noszą ślady kilku wcześniejszych adaptacji i różnią się charakterem. Ponadto w jednym z trzech pomieszczeń umieszczona jest na stałe makietka średniowiecznego miasta, która musiała pozostać tam dostępna dla zwiedzających podczas naszej wystawy.



Ausstellung Verschwundene, Orte

Postanowiliśmy zacząć od zestawienia dwóch zrekonstruowanych elementów: Kościoła katolickiego i Kościoła zreformowanego. Dzięki

» 4 Informacje o wystawie, <https://www.stadt-zuerich.ch/verschwundeneorte> [dostęp: 26.08.2019], e-publicacja towarzysząca wystawie: https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/staedtebau/archaeo_denkmal/publikationen/schriftenreihe/heft_13.html [dostęp: 26.08.2019].

temu odwiedzający mogli zapoznać się z tematem, różnymi obrazami, bibliami i sposobami myślenia. Druga sala poświęcona była kościołom, klasztorom i kaplicom, których już nie ma. Korzystając z makiet, wizualizacji i dokumentów historycznych oraz fotografii, staraliśmy się umożliwić odwiedzającym ponowne zapoznanie się z tymi budynkami. Ponieważ w katolicyzmie każde miejsce kultu jest poświęcone świętemu, ożywiłmy je także na podstawie historycznych rzeźb z drewna. Zrobiliśmy zdjęcia rzeźb i umieściliśmy je w małych animacjach. Był to element żartobliwy, dający wytchnienie przy kontakcie z tym wymagającym i abstrakcyjnym tematem. W trzeciej sali, w której znajdowała się makietka miasta, umieściliśmy wielkoformatowe „odwrócone obrazy”. Dzięki zastosowaniu techniki druku soczewkowego możliwe było wydrukowanie kilku zdjęć jedno na drugim. Wraz z poruszaniem się po sali obraz ulegał zmianie. W ten sposób odwiedzający widzieli dzisiejszy Zurych, a także to samo miejsce wraz ze zrekonstruowaną kaplicą, kościołem lub klasztorem sprzed pięćset lat, na jednym i tym samym zdjęciu. Radość, jaką zdjęcia te sprawiły odwiedzającym, potwierdziła, że dokonaliśmy dobrego wyboru i że proste techniki analogowe są nadal skuteczne.



**Hotel Muzeum Bürgenstock Ośrodek wypoczynkowy
Jezioro Czterech Kantonów, Obbürgen, wystawy stałe, otwarte dla
publiczności od lata 2018 roku**

Prawie 150-letnią historię hotelu Bürgenstock czyta się jak dobry kryminał. To dzieje sukcesu i bankructwa, tajnych spotkań i przepychu – legendarne miejsce, położone wysoko nad jeziorem Czterech Kantonów, było świadkiem wszystkiego. Wraz z grupą dekoratorów wnętrz i hotelarzy miałam za zadanie zorganizowanie prezentacji tej bogatej w wydarzenia historii w nowo otwartym ośrodku. Wielkim wyzwaniem tego projektu⁵ było wypracowanie wspólnego zrozumienia tematu.



Spakorridor 1, fot. B. Hotels, AG

Postanowiliśmy nie organizować pokazu w oddzielnym budynku, lecz umiejscowić go wzdłuż ścieżek dla odwiedzających, aby im nie umknęła i aby poruszając się po ścieżkach, zainteresowali się historią tego miejsca. Koncepcja muzeum rozproszonego obejmuje obecnie cztery wystawy stałe: *Celebrity Wall* (Ściana znakomitości) oraz *Walk of History* (Spacer historii) – znajdujące się częściowo pod dachem i częściowo na zewnątrz. Od jesieni 2018 roku odwiedzający mogą we własnym zakresie oglądać bezpłatnie sześć miejsc związanych z historią Bürgenstock, które rozmiesz-

» 5 Strona internetowa architektów odpowiedzialnych za realizację projektu, <http://www.gasserderungs.ch/sinnlich-praezise/projekte/buergerstock-resort> [dostęp: 26.08.2019].

czono na dużym terenie ośrodka. Nie ma tam ani ochroniarzy, ani przewodnika, a wystawy nie postrzega się jak ekspozycji w muzeach. Wszystko musi być oczywiste i łatwe do zrozumienia.

Każda wystawa ma dwie cechy: musi być na tyle trwała, by wytrzymać codzienne użytkowanie, a przy tym musi nadawać się do konserwacji. Najbardziej oddalone przestrzenie wystawiennicze znajdują się nad brzegiem jeziora Czterech Kantonów, na statku oraz na stacji kolejki linowej. Należy do nich też poczekalnia dla przesiadających się tu pasażerów. Dwie wystawy zlokalizowane pomiędzy głównym lobby a Hotelem Pałacowym oraz w drodze z Piazza do spa służą dodatkowo jako strefy dostępu. Historyczna stacja meteorologiczna jest teraz także punktem informacyjnym z małymi gablotami poświęconymi poszczególnym atrakcjom kurortu.

Wykorzystując historyczne filmy i meble, malowidła sufitowe i fragmenty balkonów z dawnych budynków oraz broszury i zdjęcia z różnych epok, rozproszone muzeum przedstawia zróżnicowany obraz różnorodnej i wspaniałej historii Bürgenstock. Makiety architektoniczne, zdjęcia i filmy poklatkowe dokumentują również najnowsze wydarzenia. Podobnie jak 150 lat temu, można znowu spacerować po ośrodku, podziwiając wystawy i zapierając dech w piersiach widoki.

Szczęście w podniebnym tramwaju

Trylogia wystawiennicza w Zurichu, Films i Stans

Klasyki i nowinki, Heimatschutzzentrum, Zurich, 17.11.2017-28.10.2018

Gondolowe sny i widoki, Das Gelbe Haus Flims, Flims Dorf, 24.12.2017-28.10.2018

Małe kolejki linowe i przewóz towarów, Nidwaldner Museum, Salzmagazin, Stans, 23.03.2018-28.10.2018

Szwajcaria to kraj kolejek linowych, których (działających) jest tu ponad osiemset. Wiele z nich to jednak instalacje przestarzałe, które demontuje się sukcesywnie, zastępując je nowymi systemami. Te historyczne kolejki linowe są jednak nierozzerwalnie związane z przeszłością turystyczną regionu alpejskiego i rolnictwem górskim, które ukształtowały Szwajcarię. Tramwaje powietrzne stanowią szwajcarskie bogactwo kultury par excellence i cieszą się wśród Szwajcarów ogromną popularnością.

Pierwszy wyciąg krzesełkowy w Szwajcarii powstał w 1945 roku w zimowym kurorcie Flims-Laax-Falera w Gryzonii. Miasto to jest także siedzibą Das Gelbe Haus Flims – ośrodka wystawienniczego poświęconego kulturze regionu alpejskiego. Ponieważ kolejki linowe w Flims-Laax-Falera przeszły w ostatnich latach poważne zmiany, zarząd zainteresował się nimi jako tematem wystawy. Zlecono mi przeprowadzenie wstępnych

badają. Szukałam ich śladów w rozmaitych instytucjach oraz u różnych ekspertów, zbierając informacje o kolejkach i dowiadując się, gdzie zna-



Das Gelbe Haus Flims, fot. G. Danuser

leżć ewentualne eksponaty. Dość nieoczekiwanie z moim klientem skontaktowały się dwie instytucje. Były to Szwajcarskie Centrum Dziedzictwa w Zurychu i Muzeum Nidwaldnera w Stans, które zaczęły rozważać, czy tramwaje powietrzne mogłyby stać się tematem wystawy w ich obiektach. Tak więc trzy instytucje działające w trzech zupełnie różnych punktach w Szwajcarii usiadły przy jednym stole i zleciły mi zorganizowanie trzech wystaw. Pomimo wszelkich komplikacji, jakie pociąga za sobą organizowanie tego rodzaju projektu w trzech lokalizacjach, wszyscy trzej klienci i ja postanowiliśmy nie tworzyć wystawy objazdowej, lecz raczej wystawienniczą trylogię. Oznaczało to przygotowanie trzech wystaw poświęconych kolejkom linowym z różnymi tematami wiodącymi, w trzech różnych lokalizacjach, w okresie od listopada 2017 roku do października 2018⁶. Każda wystawa stanowiła odrębną całość, a jednocześnie część wspólnego cyklu i odnosiła się do miejsca oraz problemów ludzi mieszkających w danym regionie. Szwajcarskie Centrum Dziedzictwa zaprezentowało klasyki i nowinki, Das Gelbe Haus Flims pokazało kolejki linowe w turystyce, a Muzeum Nidwaldner skupiło się na małych kolejkach linowych używanych w rolnictwie.

» 6 Informacje o wystawach, <https://www.luftseilbahnglueck.ch> [dostęp: 26.08.2019].



Das Gelbe Haus Flims, fot. G. Danuser

Jako element łączący wszystkie obiekty wykorzystano drewniane gondole typu *walk-in*. W zależności od miejsca były one czerwone (Swiss Heritage Centre), żółte (Das Gelbe Haus) lub zielone (Nidwaldner Museum). Gondole służyły za nośniki informacji dla tekstów i filmów oraz elementy tworzące przestrzeń. Wyposażenie uzupełniały oryginalne gon-



Nidwaldner Museum, fot. Ch. Hartmann

dole, krzesła, liny, krążki, uchwyty i inne przedmioty ze świata tramwajów powietrznych.

Celem trylogii wystawienniczej było zachwycenie odwiedzających tym inteligentnym środkiem transportu i podniesienie świadomości na temat ochrony historycznych pionierskich kolejek linowych. Chcieliśmy tą trylogią rozpocząć (i rozpoczęliśmy) publiczną debatę na temat wartości powietrznych kolejek linowych jako dobra kultury. Trylogia została hojnie wsparta przez Szwajcarski Federalny Urząd Kultury, ponieważ Szwajcaria jest pierwszym krajem na świecie, który stworzył rejestr – Wykaz Kolejek Liniowych – dokumentujący zasoby historycznych kolejek linowych dla całego kraju.

W mojej pracy w szeroko rozumianych dziedzinach architektury, urbanistyki i kultury budownictwa nieustannie zadaję sobie pytanie, jak przekazywać wiedzę i tworzyć atmosferę, mimo że nie mam możliwości umieszczenia budynków, miast czy krajobrazów we wnętrzach pomieszczeń. By więc właściwie przedstawić temat, w moich ekspozycjach zawsze zastępuję oryginał czymś abstrakcyjnym. Artykuł opisuje, w jaki sposób osiągam to zastąpienie za pomocą wielopoziomowych koncepcji, scenografii oraz miejsca, a także jak na tych podstawach buduję wielowarstwową różnorodną wystawę. Ilustrują to trzy praktyczne przykłady. ●

Ewa Wójtowicz

Doktor habilitowana w zakresie nauk o sztuce (Uniwersytet Jagielloński), doktor nauk humanistycznych (UAM w Poznaniu), absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Autorka książek *Net art* (2008) i *Sztuka w kulturze postmedialnej* (2016) oraz tekstów naukowych i krytycznych. Profesor UAP na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Należy do Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Estetycznego, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz do polskiej sekcji AICA. Zastępca redaktor naczelnej „Zeszytów Artystycznych”. Zainteresowania naukowe: sztuka wobec Internetu i (nowych) mediów. Więcej: ewawojtowicz.wordpress.com

„Trudności techniczne”. Kuratorskie wyzwania wynikające z obecności nowych mediów w sztuce XX i XXI wieku

Nowe media w sztuce XX wieku, które rozszerzyły warsztat artystyczny o narzędzia rejestracji obrazu cyfrowego, urządzenia elektroniczne oraz twórcze programowanie, otworzyły nie tylko pole eksploracji dla artystów, ale także postawiły niespotykane do tej pory wyzwania przed kuratorami¹. Doświadczyli oni (r)ewolucji kulturowej tak samo, jak wszyscy inni uczestnicy obiegu kultury, dla których zetknięcie z wciąż przyspieszającym przepływem informacji i nowymi formami obrazowania było czymś radykalnie nowym. Przegląd wybranych postaw kuratorskich polegających na pracy z nowymi mediami w XX i XXI wieku przeprowadzić można przede wszystkim z perspektywy relacji z technologiami; zazwyczaj wymuszanymi przez nie ograniczeniami, ale też inspirującymi do kreślenia odważnych wizji nowymi możliwościami. Prócz borykania się z „trudnościami technicznymi”², kuratorzy podejmujący ryzyko wystawiania sztuki nowych mediów musieli też zmierzyć się z uprzedzeniami ze strony konserwatywnych decydentów reprezentujących instytucje sztuki oraz niezrozumieniem ze strony publiczności, a nawet krytyków sztuki. Problem nie zniknął wraz z upowszechnieniem się wiedzy o specyfice obrazowania cyfrowego czy kultury sieciowej oraz postępującą przystępnością technologii. Ograniczenia techniczne powróciły po latach, choć w innym wydaniu; większość

» 1 Pisząc o artystach i kuratorach, mam w każdym wypadku na myśli także artystki i kuratorki.

» 2 Zarówno termin ten, jak i tytuł tekstu nawiązują do polemiki na łamach „Artforum” między kuratorką Lauren Cornell i publicystą Brianem Droitcour'em a krytyczką sztuki Claire Bishop. Por. L. Cornell, B. Droitcour, *Technical Difficulties*, „Artforum” styczeń 2013, vol. 51, nr 5, <https://www.artforum.com/print/201301/technical-difficulties-38517> [dostęp: 8.06.2019].

bowiem projektów z zakresu historii sztuki mediów wymaga nieustannej, specjalistycznej konserwacji oraz podtrzymywania przy życiu za pomocą technik takich, jak np. emulacja³. Sprawy nie ułatwia kwestia platformy technologicznej; wystawiając współcześnie pracę zaliczaną do historii nowych mediów, kurator/ka musi niekiedy podjąć decyzję, czy użyć do tego celu np. analogowego monitora z czasów powstania dzieła, czy współczesnego obrazu wysokiej jakości, wyświetlanego z projektora. Nie można także pominąć nieporozumień w samym świecie sztuki, gdzie wciąż istnieją dwie odrębne narracje, które dostrzegł już w latach 90. Lev Manovich, wyznaczając równoległe do siebie pola sztuki, odpowiednio: pole [Alana] Turinga i pole [Marcela] Duchampa⁴. Pierwsze z nich odnosić miałoby się do sztuki uwarunkowanej progresem technologicznym, drugie określa nieco ironizującą postawę z kręgu metasztuki o rodowodzie konceptualnym. Współcześnie ten podział wciąż jeszcze się utrzymuje, czego dowodzi przykład debaty wywołanej artykułem Claire Bishop na łamach „Artforum” (2012), niedostrzegającej potencjału sztuki mediów, pomimo jej wieloletniego istnienia⁵.

Eksperymentalna sztuka nowych mediów od początku budziła jednak zainteresowanie w środowisku kuratorów, którzy wyspecjalizowali się w jej problematyce. Reprezentują oni trzy generacje, z których pierwsza to: Jack Burnham, Jasia Reichardt, Howard Wise; druga to m.in.: Timothy Druckrey, Christiane Paul, Peter Weibel; a trzecia: Inke Arns, Sarah Cook, Lauren Cornell, Steve Dietz i inni. Nie tylko promowali oni nowatorską sztukę poprzez kuratorowane wystawy, ale także pisali na jej temat teksty teoretyczne, nierzadko o charakterze edukacyjnym, z uwagi na pionierski charakter podejmowanej problematyki. Wywodząc się częstokroć ze środowiska fotografii, filmu i sztuki wideo, znali dobrze problemy prezentacji sztuki wykorzystującej media typu *time-based* albo *lens-based*, w których istotna była forma rejestracji i odbioru obrazów zapośredniczonych medialnie. Z czasem w świecie sztuki uformowały się dwa typy postaw kuratorskich, które różnicować można według sposobu podejścia do sztuki nowych mediów. Postawa pierwsza wynika z przekonania o potrzebie popularyzacji mało znanych, niszowych wręcz zagadnień zaawansowanej

» 3 Emulacja (ang. *emulation*) w informatyce oznacza symulację działania danej platformy lub programu, zazwyczaj w celu odtworzenia środowiska oprogramowania lub platformy starszej generacji, często już nieaktualnej. Por. E. Wójtowicz, *Emulacja jako metoda i metafora*, „Kultura Współczesna” 4(84)/2014, s. 40-50.

» 4 L. Manovich, *The Death of Computer Art*, „Rhizome” 1996, <http://rhizome.org/discuss/view/28877/> [dostęp: 8.06.2019].

» 5 Por.: C. Bishop, *Digital Divide: Contemporary Art and New Media*, „Artforum” wrzesień 2012, s. 434-442; F. Cramer, *When Claire Bishop Woke Up in the Drone Wars: Art And Technology, the nth Time*, [w:] *across & beyond – A transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions*, red. R. Bishop, et al., Sternberg Press, Berlin 2016, s. 122-134.

technologicznie sztuki za sprawą jej obecności na wystawach i w instytucjach sztuki głównego nurtu. Postawę tę nazwać można zatem inkluzywną, ponieważ polega ona na wprowadzaniu w tradycyjny świat sztuki dzieł reprezentujących jej technologiczną niszę. Druga to postawa raczej ekskluzywna, czyli ukierunkowana specjalistycznie, reprezentowana przez wciąż niezbyt liczne grono kuratorek i kuratorów organizujących wystawy poświęcone jedynie sztuce mediów, często także wyłącznie w instytucjach o takim właśnie profilu⁶. Wraz z cyberkulturową euforią lat 90. XX wieku i wyłonieniem się sztuki Internetu, w alternatywnym świecie kultury sieciowej 1.0 debiutowali kuratorzy tacy, jak Steve Dietz, aktywnie działający na rzecz popularyzacji sztuki (w) Sieci. Pierwsze sygnały świadczące o randze nowego medium i kontekstu sztuki dostrzegli Magdalena Sawon i Tamas Banovich z prywatnej, nowojorskiej Postmasters Gallery. Niemal równocześnie kuratorzy reprezentujący świat sztuki głównego nurtu wciąż popełniali błędy, jak np. Catherine David i Simon Lamunière włączający do programu documenta X (1997) prace z zakresu net.artu pokazane na komputerach niepodłączonych do Sieci, co wywołało krytykę artystów z tego kręgu sztuki. Środowisko sztuki Internetu było jednak od zarania autonomiczne; artystki (Olga Lialina, Cornelia Sollfrank) i artyści (Alexei Shulgin, Wolfgang Staehle, Vuk Ćosić) z tego grona kuratorowali z powodzeniem wystawy realizowane w sposób dla Sieci endemiczny. W drugiej połowie lat 90. Ćosić pisał: „Internet jest OSTATECZNYM kontekstem dla pracy z zakresu net.artu a mimo unikania, z wyboru, kuratorów, artystki/artyści i ich prace niekoniecznie stają się niedostępnymi”⁷. Deklaratywne odrzucenie współpracy z profesjonalnymi kuratorami nie przyczyniło się jednak do upowszechnienia się wiedzy o specyfice sztuki nowych mediów w oficjalnym jej obiegu. Musiało minąć kilka lat, by obopólnie podtrzymywany dystans został skrócony, a uznane instytucje sztuki zaczęły zauważać potencjał nowych mediów, stopniowo włączając je do stałych kolekcji oraz podejmując ryzyko utrzymywania i ciągłego aktualizowania archiwów. Obecnie znaczące w światowej skali instytucje sztuki głównego nurtu zazwyczaj rezerwują stanowiska przeznaczone dla kuratorów specjalizujących się w sztuce medialnej i/lub cyfrowej, czego przykładem jest wieloletnia praca Christiane Paul w Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku. Specyfika pracy kuratorskiej zależy jednak w dużej mierze od charakteru danej instytucji sztuki, tj. stopnia specjalizacji w dziedzinie nowych mediów. Dieter Daniels, przyglądając się historii sztuki

» 6 Badając historię sztuki cyfrowej z perspektywy początków XXI wieku, Christiane Paul wymienia 46 ważnych wystaw sztuki nowych mediów (1965-2002) wraz z nazwiskami kuratorek i kuratorów. Por. Ch. Paul, *Digital Art*, Thames & Hudson, London 2003, s. 218-219.

» 7 V. Ćosić, *net.art*, 1998, <http://www.worldofart.org/english/98/98vuk2.htm> [dostęp: 8.06.2019].

nowych mediów z perspektywy instytucji wystawienniczych, proponuje podział na trzy fazy rozwoju:

- heroiczną (lata 60.-70. XX wieku),
- instytucjonalizacji (lata 70.-80. XX wieku),
- instytucji specjalistycznych (lata 90. XX wieku)⁸.

Autor zauważa też charakterystyczny paradoks: wraz z powołaniem tych ostatnich instytucji sztuki ukierunkowanych na prezentację nowych mediów, cyfrowe technologie przestały być wysoce specjalistyczne⁹. Co więcej, kuratorzy, którzy jeszcze w latach 70. XX wieku wkroczyli na nieznany dotąd teren mediów ściśle zależnych od technologii, nie mogli być świadomi problemów, jakich przysporzy technoprogeria, czyli przyspieszony proces starzenia się i wymierania medialnych gatunków. Tę nieświadomość przejawiały jeszcze w latach 90. XX wieku nawet instytucje sztuki o skądinąd wartościowym dorobku, jeżeli chodzi o prezentację sztuki mediów, jak Zentrum für Kunst und Medientechnologie w Karlsruhe¹⁰. Dotyczy to także dzieł sztuki, zależnych nie tylko od konkretnej platformy czy nawet wersji oprogramowania, ale od dynamiki Internetu jako ich zasadniczego kontekstu. Przykładem jest problem z konserwacją interaktywnej pracy Douglasa Davisa *The World's First Collaborative Sentence* (1994), nieaktywnej po niemal dwudziestu latach funkcjonowania w Internecie za sprawą przestarzałej technologii¹¹. W roku 2013 zespół specjalistów nowojorskiego z Whitney Museum na czele z kuratorką działu nowych mediów Christiane Paul postanowił pozostawić w kolekcji muzeum dwie wersje pracy: sprawną technicznie, lecz nieautentyczną, i „zamrożony oryginał” ze wszystkimi usterkami, jakie narosły w ciągu dwóch dekad jej bytowania w Sieci¹².

Początki kuratorskich decyzji o prezentacji eksperymentów twórczych powstałych przy użyciu komputerów, robotyki czy sztuki telematycznej, to przede wszystkim historia potyczek z oporną technologią

» 8 D. Daniels, *Whatever Happened to Media Art? A Summary and Outlook*, [w:] *across & beyond...*, s. 44-62.

» 9 Obecnie dostrzec można kryzys instytucji powołanych w trzeciej fazie, czego dowodem może być hasło przewodnie festiwalu Ars Electronica 2019, mówiące o kryzysie wieku średniego rewolucji cyfrowej. Kuratorzy festiwalu: Gerfried Stocker i Christine Schöpf, należą do czołówki organizatorów wystaw sztuki nowych mediów.

» 10 Pisałam o tym na łamach „Fragile”, analizując m.in. przypadek CD-ROM magazynu „artintact” (1994-1999), wydawanego przez ZKM w Karlsruhe. Por. E. Wójtowicz, *Poza cyfrowy niebyt. Strategie utrwalania sztuki Internetu*, „Fragile” 2014, nr 2(24), s. 25-29.

» 11 Por. <http://whitney.org/Exhibitions/Artport/DouglasDavis> [dostęp: 8.06.2019].

» 12 M. Ryzik, *When Artworks Crash: Restorers Face Digital Test*, „The New York Times”, 9.06.2013, <http://www.nytimes.com/2013/06/10/arts/design/whitney-saves-douglas-daviss-first-collaborative-sentence.html> [dostęp: 8.06.2019].

i nieporozumień co do odbioru dzieł. Wprowadzenie do obiegu sztuki prac jeszcze konwencjonalnych formalnie, lecz nowatorskich w zakresie zapośredniczonego przez programowalną maszynę procesu twórczego, nie było procesem łatwym. Ówczesna technofobia ludzi kultury, polegająca głównie na lęku przed dehumanizacją, powodowała, że pracom tym odmawiano statusu dzieł sztuki, co było tym prostsze, że w istocie pierwsze z nich tworzyli nie artyści z wykształceniem akademickim, lecz amatorzy, np. inżynierowie zatrudnieni w placówkach, w których mieli dostęp do kosztownych maszyn liczących. Stąd eufemizm zawarty w tytule jednej z pierwszych wystaw, prezentujących w nowojorskiej Howard Wise Gallery „obrazy generowane komputerowo”¹³ zaprojektowane przez A. Michaela Nolla i Belę Julesza, pracujących na co dzień w firmie telefonicznej Bell¹⁴. Niemal w tym samym czasie w Europie miała miejsce równie pionierska wystawa generatywnej grafiki komputerowej, której kuratorem był Max Bense, prezentujący prace Friedera Nake i George’a Neesa¹⁵. Potencjał nowych, programowalnych środków wyrazu dostrzegli więc niemal równocześnie: niemiecki filozof i wpływowy nowojorski marszand, dla tego ostatniego nie był to jednak sukces komercyjny: nie sprzedano żadnej z wystawionych prac.

Prezentacja zagadnień, wówczas hermetycznych i przyjmowanych w świecie sztuki z umiarkowanym entuzjazmem, nie była zadaniem kuratorsko łatwym. Trudności nastęrczało przekonanie artystów do eksperymentowania z komputerami, zabezpieczenie środków finansowych (usterki ówczesnych maszyn pochłaniały budżety wystaw zbyt szybko), a także przystępne zaprezentowanie publiczności zagadnień nowych, często w wymiarze wręcz epokowym. Temu wyzwaniu sprostała znakomicie Jasia Reichardt, organizując w londyńskim ICA przełomową wystawę *Cybernetic Serendipity* (1968)¹⁶. Zaprezentowano m.in. kinetycznego robota *Rosa Bosom*, którego autorem był Bruce Lacey, czy interaktywną rzeźbę *SAM (Sound Activated Mobile)* Edwarda Ihnatowicza, ale także bardziej konwencjonalne w swojej formie prace, jak np. hiperrealistyczne obrazy Lowella Nesbitta, przedstawiające komputery IBM. Wystawa miała przede wszystkim charakter edukacyjny w najszerszym tego słowa rozumieniu:

» 13 Wystawa *Computer Generated Pictures* odbyła się w nowojorskiej Howard Wise Gallery w kwietniu 1965 roku.

» 14 A. Michael Noll, *The Howard Wise Gallery Show of Computer-Generated Pictures (1965): A 50th-Anniversary Memoir*, „LEONARDO” 2016, vol. 49, nr 3, s. 232-239.

» 15 Wystawa *Generative Computergrafik* odbyła się w lutym 1965 roku w Studien-Galerie des Studium Generale Uniwersytetu w Stuttgarcie w Republice Federalnej Niemiec.

» 16 Wystawa *Cybernetic Serendipity: Computer and the Arts* (2.08.-20.10.1968) odbyła się w Institute of Contemporary Arts w Londynie. Miało ją odwiedzić od czterdziestu do sześćdziesięciu tysięcy widzów. Opisał ją m.in. Marek Holyński, autor pierwszej polskiej książki o sztuce komputerowej, nie wymieniając jednak nazwiska kuratorki. Por. M. Holyński, *Sztuka i komputery*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1976, s. 23-27.

miała przybliżyć brytyjskiemu społeczeństwu, czym jest tajemnicza sfera zaawansowanej technologii i „artefaktów cybernetycznych”¹⁷. Mimo sukcesu *Cybernetic Serendipity* „pannę Reichardt martwił nade wszystko fakt, że tylko nieliczne okazy sztuki »komputerowej« miały szansę dostania się do muzeów”¹⁸. Na przeszkodzie stały: „czas, koszty i komplikacje techniczne”¹⁹.

Przed jeszcze trudniejszym zadaniem stanęli dwaj kuratorzy, próbujący – niezależnie i konkurencyjnie wobec siebie – podjąć problematykę kształtującego się społeczeństwa informacyjnego i komputera jako narzędzia twórczego. W roku 1970 otwarto w Nowym Jorku dwie takie wystawy o tytułach obiecujących zainteresowanie nowymi technologiami: *Software* i *Information*. Kuratorem pierwszej, zorganizowanej w The Jewish Museum, był Jack Burnham²⁰, tę drugą zaś przygotował w Museum of Modern Art Kynaston McShine²¹. Ekspozycja *Software* w przestrzeni historycznej budowli miała na celu „zminimalizować muzealną atmosferę”²², a trudność sprawiała początkowo nie kwestie ściśle techniczne, lecz brak „dzieł sztuki” (*objects of art*)²³. Ostatecznie jednak zaprezentowana w MoMa *Information* okazała się pozostawać w „polu Duchampa”, koncentrując się na konceptualnie rozumianych systemach informacji, a w mniejszym stopniu polegając na technologii. Natomiast wystawa *Software*, choć przeszła do historii za sprawą wyprzedzającej swoje czasy koncepcji, poniosła porażkę techniczną i budżetową, zniechęcając do sztuki technologicznej eksperymentujących z nią wówczas konceptualistów takich, jak np. Hans Haacke. Artysta ten skrytykował pomysł użycia komputera do zliczania głosów oddanych przez zwiedzających wystawę w ramach jego projektu *Visitor's Profile*, ponieważ maszyna okazała się zawodna. Jednak teoretyczna myśl Jacka Burnhama wykroczyła daleko poza swoją epokę²⁴, przewidział on bowiem m.in., że komputery spowodują „ewolucję modelu komunikacyjnego sztuki” i „zreorganizują świat wartości społecznych”²⁵.

» 17 J.W. Burnham, *Estetyka systemów inteligentnych*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 207.

» 18 *Ibidem*, s. 208. Burnham, pisząc o sztuce „komputerowej” w roku 1970, używał cudzołówni, podobnie jak Hołyński w roku 1976.

» 19 *Ibidem*.

» 20 *Software. Information Technology: Its New Meaning for Art*, The Jewish Museum, Nowy Jork, 16.09-8.11.1970, i Smithsonian Institution, Waszyngton, 16.12.1970-14.02.1971.

» 21 Dokumentacja wystawy *Information*, MoMA, 1970, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2686> [dostęp: 7.06.2019].

» 22 J.A. Mahoney, *Design for a 'non-museum atmosphere'*, w: *Software. Information technology: its new meaning for art*, The Jewish Museum, New York 1970, s. 15.

» 23 *Ibidem*.

» 24 Por. E.A. Shanken, *The House That Jack Built: Jack Burnham's Concept of "Software" as a Metaphor for Art*, „Leonardo Electronic Almanac” listopad 1998, nr 6:10, <http://mitpress.mit.edu/e-journals/LEA/ARTICLES/jack.html> [dostęp: 7.06.2019].

» 25 J.W. Burnham, *Estetyka systemów...*, s. 223.

Jack Burnham, porównując doświadczenia swoje i Jasi Reichardt, pionierskie w zakresie prezentacji sztuki komputerowej, zauważył, że mimo iż „wystawa *Cybernetic Serendipity* była pierwszym dużym przeglądem sztuki komputerowej – a więc faktem historycznie ważnym [...] jej rzeczywisty sens zawiera się w wypowiedzi p. Reichardt, w jej wątpliwościach i rozczarowaniach”²⁶. Podkreślał podobne problemy, przed którymi stanęli oboje jako kuratorzy: instytucje sztuki nie były zainteresowane wsparciem takich projektów, nie wspominając o nabywaniu dzieł do kolekcji, natomiast artyści, jego zdaniem, „nie zdołali jeszcze w pełni zrozumieć”²⁷ potencjału nowych narzędzi. Zresztą o wartości artystycznej powstających w jego czasach prac Burnham wypowiadał się dość wstrzemięźliwie, uznając, że w próbach z zakresu sztuki „komputerowej” „liczy się jedynie ich wartość jako eksperymentu, fakt, że zmuszają do myślenia o konsekwencjach istnienia nowego narzędzia o niezwyklej doniosłości”²⁸.

Doniosłość, którą antycypował Burnham, ujawniła się w ostatniej dekadzie XX wieku wraz z wyłonieniem się cyberkultury oraz alternatywnego obiegu sztuki związanego z net.artem i nowymi, interaktywnymi (multi)mediami. Zdolność środowiska net.artu do samoorganizacji i podejmowania różnych, także swobodnie zamiennych ról (artystycznych, kuratorskich, teoretycznych) ujawniła się bardzo szybko. W 1997 roku Alexei Shulgin, eksperymentując jako net.artysta i kurator jednocześnie, ogłosił projekt *Desktop Is*, zapraszając do udziału wszystkich chętnych, bez względu na kryteria artystycznego profesjonalizmu²⁹. Otwarta przezeń „Pierwsza międzynarodowa wystawa pulpity *online*” zgromadziła kilkadziesiąt propozycji, zebranych na serwerze artysty, służącym za galerię sztuki czynną 24 godziny na dobę i dostępną z każdego miejsca na świecie. Te dwa kryteria wraz z brakiem selekcji stanowiły o fenomenie prezentacji sztuki w dobie net.artu: Sieć stała się swoistym *artists' run space*. Nowe podówczas jakości, takie jak niematerialność dzieła, ale także – stanowiąca stymulujące kreatywność ograniczenie – niska przepustowość Sieci, pomogły w wypracowaniu stosownie nowych postaw kuratorskich. Do najważniejszych kuratorów tego czasu należy Steve Dietz, od ponad dwudziestu lat realizujący wystawy sztuki elektronicznej, komputerowej i telematycznej. Jego imponujący dorobek pozwala uznać go za eksperta w zakresie sposobów prezentacji w murach galerii i muzeów dzieł interaktywnych, niematerialnych i endemicznych dla Sieci. Dietz, sam niebędący net.artystą, lecz rozumiejący etos tego nurtu sztuki, przyczynił się do jego popularyzacji, organizując jedną z pierwszych wystaw sztuki internetowej

» 26 *Ibidem*, s. 208.

» 27 *Ibidem*, s. 208.

» 28 *Ibidem*, s. 207, 215.

» 29 A. Shulgin, *Desktop Is* (1997-1998), <http://easylife.org/desktop/> [dostęp: 7.06.2019].

przeznaczonej stricte do warunków sieciowych: *Beyond Interface: Net Art and Art on the Net* (1998)³⁰. Towarzyszyła jej zorganizowana w Toronto konferencja naukowa *Museums and the Web*, pozwalająca na wymianę doświadczeń w środowisku kuratorsko-muzealnym zainteresowanym promowaniem nowych, technologicznie uwarunkowanych form artystycznej ekspresji³¹. Jak podkreślał Steve Dietz we wprowadzeniu, mającym jednocześnie wymiar manifestu światopoglądowego, dla wystawy *Beyond Interface*: „Sieć jest zarówno wystarczającym, jak i niezbędnym warunkiem oglądania/doświadczenia/partycypacji”³².

Stopniowo sztuka przeznaczona do Internetu i w nim tworzona zaczęła być dostrzegana przez instytucje, najpierw amerykańskie: The Walker Art Center znajdujące się w Minneapolis czy nowojorskie Dia Art Center, a następnie także Whitney Museum (oraz organizowane przez tę instytucję biennale) czy MoMA w San Francisco. W Newcastle w Wielkiej Brytanii już w roku 2001 odbyła się pierwsza konferencja poświęcona specyfice kuratorowania nowych mediów³³, a Galeria Tate prowadziła w latach 2008-2010 program intermedialny, z galerią net artu utrzymywaną wyłącznie *online*³⁴. Jak podsumowuje to Sarah Cook, tyleż aktywna kuratorka, co badaczka kuratorowania sztuki mediów, na początku XXI wieku za kwestie kluczowe uznawano: „fundusze, publiczność, wsparcie instytucjonalne i rozwój zawodowy”³⁵, podczas gdy w przeciągu niespełna dekady pojawiły się zagadnienia fundamentalnie nowe. W roku 2007, tuż przed medialną rewolucją społecznościową, Cook stawiała pytanie o rolę kuratorów filtrujących pokłady twórczości generowanej przez użytkowników (*user-generated content*), będąc raczej rzeczniczką kuratorstwa niezależnego, krytyczną wobec kuratorstwa wspieranego instytucjonalnie. Jednocześnie sztuka tworzona (i kuratorowana) w „polu Turinga” zmierzała w stronę instytucjonalizacji; organizowano liczne festiwale, powoływano mediateki i kolekcje w ramach instytucji sztuki o uznanym rodowodzie

» 30 Wystawa ta odbyła się w dwóch kolejnych edycjach. Dokumentacja obu jest wciąż dostępna: https://www.museumsandtheweb.com/mw98/beyond_interface/00_artists.html [dostęp: 27.06.2019].

» 31 W konferencji wzięło udział ponad 150 uczestniczek i uczestników z dwudziestu krajów: <https://www.museumsandtheweb.com/mw98/speakers/index.html> [dostęp: 27.06.2019].

» 32 Dietz w swoich tekstach wyróżniał tytuł wystawy czcionką rozstrzeloną. Por. S. Dietz, *beyond.interface.net art and Art on the Net II*, 1998, https://www.museumsandtheweb.com/mw98/beyond_interface/dietz_pencilmedia.html [dostęp: 27.06.2019].

» 33 *Curating New Media*, red. S. Cook, B. Graham, S. Martin, BALTIC, Newcastle/Gateshead, 2002.

» 34 Kolekcja prac w galerii nie przekroczyła kilkunastu. Kuratorką programu intermedialnego w Tate była Kelli Dipple, http://www2.tate.org.uk/intermediaart/archive/net_art_date.shtml [dostęp: 8.06.2019].

» 35 R. Debatty, *Interview with Sarah Cook, "We Make Money Not Art"*, 30.05.2007, http://we-make-money-not-art.com/interview_with_17/ [dostęp: 27.06.2019].

oraz chwalono łatwość wystawiania dzieł niematerialnych. W optymistycznej retoryce pierwszych lat cyberkultury zabrakło jednak zdolności pogłębionego rozpoznawania problemów, jakie generuje zawodna przecież technologia. Wraz z początkiem światowego kryzysu ekonomicznego, już w 2008 roku, dyrektor londyńskiego ICA Ekow Eshun podjął decyzję o zamknięciu działu Live and Media Arts, argumentując, że „sztuce mediów brakuje głębi i kulturowej trafności”³⁶. Ostatecznie, to za sprawą postępującej instytucjonalizacji w początkowo swobodnej, lecz nieprzynoszącej artystom dochodów sferze sztuki Internetu istotne stało się pytanie, które postawiła Sarah Cook: „Czy kuratorowanie zabiło net.art?”³⁷. Odpowiedź nie jest łatwa, jako że sztuce Sieci zaszkodzić mogła zarówno instytucjonalna petryfikacja, jak i uporczywe pozostawanie w kręgu „samo-marginalizującej się alternatywy”³⁸. Nie wystarczył apel Steve’a Dietza, już w 1999 roku wskazującego, za dyrektorem artystycznym festiwalu Ars Electronica Gerfriedem Stockerem, iż muzea oraz instytucje mające ambicje edukacyjne w zakresie sztuki powinny stać się nie tyle miejscami prezentacji sztuki nowych mediów, co raczej platformami jej produkcji³⁹. Postulat ten nie został spełniony, mimo udanych prób w zakresie powołania i prowadzenia instytucji sztuki pod kierunkiem świadomych rzeczy kuratorów. Przykładem może być praca Petera Weibela na rzecz centrum sztuki nowych mediów ZKM w Karlsruhe i kuratorowana przezeń, znacząca wystawa *Net_Condition* (1999-2000)⁴⁰, bądź działalność instytutu badawczego CRUMB (Curatorial Resource for Upstart Media Bliss), który założyły w roku 2000 na uniwersytecie w brytyjskim Sunderland Sarah Cook i Beryl Graham⁴¹. CRUMB dostarczał wiedzy praktycznej i teoretycznej poprzez zamieszczane na stronie materiały, studia przypadków i przeprowadzane z kuratorami i kuratorami światowego formatu wywiady, które złożyły się na dwie publikacje wydane drukiem w roku 2010: *Rethinking Curating: Art After New Media* oraz *A Brief History of Curating New Media Art: Conversa-*

» 36 D. Daniels, *Whatever Happened to Media Art?*, [w:] *across & beyond...*, s. 44.

» 37 S. Cook, *Has curating killed net.art?* „AN Magazine” marzec 2000, http://www.nettime.org/absoluteone.ljudmila.org/sarah_cook1.php [dostęp: 8.06.2019].

» 38 Termin użyty przez Claire Bishop w polemice z jej adwersarzami broniącymi dorobku sztuki nowych mediów. Por. *Claire Bishop Responds*, „Artforum” styczeń 2013, vol. 51, nr 5, s. 38.

» 39 S. Dietz, *Why Have There Been No Great Net Artists?* 1999, <http://www.afsnip.dk/onoff/Texts/dietzwhyhavether.html> [dostęp: 27.06.2019].

» 40 Weibel pracował wraz z sześciuosobowym zespołem kuratorskim, w składzie którego znaleźli się także artyści, jak np. Jeffrey Shaw, <https://zkm.de/en/exhibition/1999/09/netcondition> [dostęp: 27.06.2019].

» 41 Strona instytutu nie była jednak uaktualniona od wiosny 2015 roku: <http://www.crumbweb.org/> [dostęp: 27.06.2019].

tions with Curators⁴². Recenzując tę ostatnią pozycję, specjalizująca się w kulturze nowych mediów blogerka Régine Debatty wskazuje na najważniejsze pytania postawione w książce w odniesieniu do zawodu kuratora nowych mediów⁴³. Podkreśla kwestię ograniczeń narzucanych tak przez technologię, jak i przez sponsorów, ale także przywołuje anegdotę opowiedzianą przez Cook odnośnie wystawy *The Art Formerly Known As New Media* (2005) kuratorowanej wspólnie ze Steve'm Dietzem w kanadyjskim The Banff Centre z okazji dziesięciolecia działalności tamtejszego instytutu sztuki nowych mediów. Brytyjska kuratorka przytacza historię krytyki skierowanej wobec obojga kuratorów, gdy zamieścili nieautoryzowane zdjęcia z wystawy w serwisie Flickr, co zdaniem instytucji goszczącej wystawę, było naruszeniem praw artystek i artystów do rozpowszechniania dokumentacji ich dzieł. Okazało się wówczas, że instytucja pozornie przodująca w zakresie prezentacji sztuki nowych mediów nie zdołała rozpoznać i przystosować się do nowego modelu otwartej dystrybucji informacji wykreowanego przez te właśnie media. Nietrudno więc popaść w anachronizm, co jest nieustannym niebezpieczeństwem i jednocześnie paradoksem towarzyszącym pracy w instytucjach sztuki próbujących podążać za wciąż wymykającym się kryterium nowości. Przedmiotem debaty pozostaje wciąż kwestia, czy wąska specjalizacja świata sztuki nowych mediów dotycząca także kuratorskich decyzji i koncepcji, przyczyniła się do unieważnienia podziału między „polem Turinga” a „polem Duchampa”, czy też ten podział jeszcze silniej utrwaliła.

Historię relacji kuratorek i kuratorów podejmujących wyzwanie pracy z nowymi mediami można by zatem napisać jako kronikę porażek i zmagania z „trudnościami technicznymi”, które trzeba rozumieć tak dosłownie, jak i metaforycznie. Eksperymentalna technologia, ograniczenia budżetowe, wyzwania koncepcyjne, nieporozumienia i zmaganie się z uprzedzeniami – wszystko to składa się na obraz świata sztuki, w którym kuratorki i kuratorzy ryzykowali niemal tak samo, jak artystki i artyści podejmujący pracę z nowymi mediami, czyli zmierzający w nieznanne. Truizmem jest konstatacja, że w ciągu półwiecza, jakie upłynęło od czasu pierwszych, przekrojowych wystaw sztuki wykorzystującej nowe media, zaszło jednak wiele zmian, zarówno w świecie sztuki, jak też w kulturze, ekonomii i społeczeństwie. Zwraca na to uwagę kurator i teoretyk sztuki Omar Kholeif, pisząc o tym, jak zmienia się praktyka kuratorska pod wpływem utowa-

» 42 Por. S. Cook, B. Graham, *Rethinking Curating: Art After New Media*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2010; *A Brief History of Curating New Media Art: Conversations with Curators*, red. S. Cook, B. Graham, The Green Box, Berlin 2010. Na tę ostatnią książkę złożyło się czternaście rozmów, głównie z kuratorkami i kuratorami amerykańskimi.

» 43 R. Debatty, *Book Review – A Brief History of Curating New Media Art: Conversations with Curators*, *We Make Money Not Art*, 05.05.2010, http://we-make-money-not-art.com/book_review_a_brief_history_of/ [dostęp: 27.06.2019].

rowienia wszystkich wartości obecnych w egalitarnej przestrzeni sieciowej kultury⁴⁴. We współczesnej „kulturze playlisty” o koncepcyjnych powiązaniach decyduje algorytmizacja, podobnie jak w przypadku mechanizmów serwisów społecznościowych i systemu rekomendacji towarów w internetowym handlu. Technologie stały się więc niewidoczne, lecz wszechobecne, a ich obecność nieunikniona. Píše o tym Holland Cotter, krytyk sztuki starszego pokolenia, w recenzji nowojorskiego Triennale *Surround Audience* (2015), którego kuratorami byli: Lauren Cornell (związana z portalem Rhizome i New Museum) oraz Ryan Trecartin, artysta zaliczany do nurtu postmedialnego: „Jeżeli oczekujecie »cyfrowej wystawy«, to takiej nie zobaczycie, choć tak jest reklamowana. Dla większości uczestników [...] cyfrowość nie jest niczym szczególnym. Jest dana. Jest rzeczywistością”⁴⁵. W tej rzeczywistości kurator(k)ami są niemal wszyscy uczestnicy obiegu kultury (post)medialnej: kreują wizerunki, promują, prezentują, kolekcjonują. Przedmiotem ich starań nie są jednak dzieła sztuki, lecz estetyzowane i performowane autobiografie⁴⁶. W tym świecie nie ma porażek, obowiązuje za to planowa polityka radości. Jak zatem podchodzą do tego kuratorzy współcześni? Przykładem jest działalność grupy DIS jako kuratorów 9. Biennale Berlińskiego (2016) diagnozujących za sprawą tej wystawy „teraźniejszość w przebraniu”⁴⁷. DIS jako kuratorzy-superartyści, tworzący poprzez wystawę własne dzieło sztuki, podejmują grę ze światem pozaartystycznym poprzez wielozadaniowość i swoistą mimikrę w swoich profesjonalnych i półprywatnych wcieleniach⁴⁸. Na ich przykładzie widać, że ciągle kuratorowanie w Sieci uprawiane jako autopromocja, jest udziałem wszystkich uczestniczek i uczestników sieciowej kultury, ponieważ o realiach „postwspółczesności” decydują właśnie kryteria sieciowe, takie jak np. estetyczne mikrotrendy⁴⁹. Jednocześnie, zdaniem grupy DIS, prezentacje sztuki zaczęły coraz bardziej przypominać wystąpienia w ramach

» 44 O. Kholeif, *The Curator's New Medium*, [w:] *You Are Here – Art After the Internet*, red. idem, Cornerhouse/SPACE, Manchester-London 2014, s. 78-85. Pierwodruk artykułu ukazał się na łamach 363. numeru „Art Monthly” w lutym 2013 roku.

» 45 H. Cotter, *Review: New Museum Triennial Casts a Wary Eye on the Future*, „The New York Times”, 26.02.2015, <https://www.nytimes.com/2015/02/27/arts/design/review-new-museum-triennial-casts-a-wary-eye-on-the-future.html> [dostęp: 7.06.2019]. Fragment w przekładzie E. Wójtowicz na potrzeby tego tekstu.

» 46 Por. B. Groys, *Self-Design and Aesthetic Responsibility*, „e-flux”, #7 (6)/2009 <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/> [dostęp: 8.06.2019].

» 47 DIS (Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso, David Toro) kuratorowali 9. Berlin Biennale w roku 2016 pod hasłem *The Present in Drag*.

» 48 O tym, że kuratorzy stają się superartystami mówił już przy okazji Documenta5 Daniel Buren, cytowany przez Harald Szeemanna. Por. H.U., Obrist, *Krótką historia kuratorstwa*, przeł. M. Nowicka, Korporacja Ha!art, Kraków 2016, s. 95.

» 49 N. Stagg, *Trends and Their Discontents*, [w:] *The Present in Drag*, red. DIS, DISTANZ/KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2016, s. 99-105.

TED Talks, będące „teatrem kompetencji”⁵⁰. Niewątpliwie bowiem, przewidywana przed półwieczem przez Jacka Burnhama, dogłębna reorganizacja relacji społecznych stała się faktem, także w świecie sztuki. W środowisku skupiającym kuratorów, artystów, krytyków sztuki i marszandów możliwe są dziś zawodowe relacje o wiele bardziej transversalne i mniej (w jawny sposób) hierarchiczne. Reorganizacja ta zwiększyła także presję grupy środowiskowej (*peer pressure*)⁵¹ i wprowadziła kryteria pracy-zabawy (*playbour*)⁵². Pomimo postępującej egalitaryzacji w świecie sztuki, w tym także w kręgu kuratorskim, pozornie dezaktualizujący się podział na „amatorów”⁵³ i profesjonalistów wciąż się utrzymuje. Jednak linia podziału jest trudniejsza do wyznaczenia, nie zależy bowiem wyłącznie od kryteriów instytucjonalnych i opinii eksperckich, lecz także od poparcia ze strony sieciowego komentariatu, o którego preferencjach nierzadko decydują algorytmy. Pozostaje pytanie, czy – w perspektywie przyszłości – tak rozumiana praktyka kuratorska uprawiana przez rzesze prosumentów zaszkodzi sztuce jako domenie specjalistycznego profesjonalizmu, podobnie jak niegdyś instytucjonalna kuratela i formuła wystaw retrospektywnych zaszkodzić miały sztuce Internetu? ●

Ewa Wójtowicz

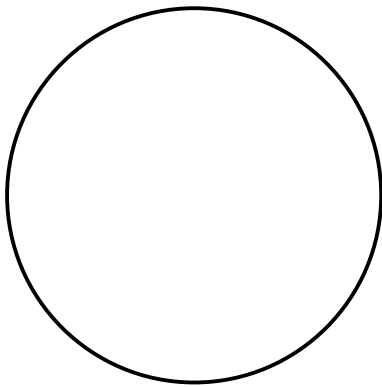
 <https://orcid.org/0000-0002-8659-940X>

» 50 DIS (Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso, David Toro), *The Present in Drag*, s. 55-57.

» 51 Por. B. Troemel, *Peer Pressure. Essays on the Internet by an Artist on the Internet*, LINK Editions, Brescia 2011.

» 52 Termin *playbour* (*play / laybour*) odnoszący się do zatarcia granic między pracą zawodową a zabawą bądź wypoczynkiem wprowadził Julian Kücklich w artykule poświęconym specyfice pracy w środowisku projektantów gier. Por. J. Kücklich, *Precarious Playbour: Modders and the Digital Games Industry*, "Fibreculture journal" #5, 2005, http://journal.fibreculture.org/issue5/kucklich_print.html [dostęp: 22.08.2019].

» 53 Por. A. Keen, *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, przeł. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.



Christa-Maria Lerm Hayes

Naucza historii sztuki nowoczesnej i współczesnej na Uniwersytecie Amsterdamskim, jest też dyrektorką naukową Amsterdamskiej Szkoły Dziedzictwa, Pamięci i Kultury Materialnej. Do 2014 roku wykładała ikonologię w Belfaście, gdzie prowadziła podyplomową szkołę badań naukowych. Studiowała w Heidelbergu, Londynie i Kolonii, gdzie uzyskała stopień doktorski (prowadziła badania jako przedstawicielka Fundacji Jamesa Joyce'a w Zurichu). Była po-doktoranckim pracownikiem naukowym Irlandzkiej Rady Badań Naukowych na UCD. Jej badania skupiają się na słowie i obrazie, dziedzictwie wizualnym pisarzy (irlandzkich), inscenizacjach, historiografii sztuki i zagadnieniach kuratorskich. Ponieważ punktem wyjścia w jej pracy badawczej jest Joseph Beuys, interesują ją praktyki społeczne, rzeźba, performans, historia sztuki powojennej oraz badania na temat pamięci i sztuki.

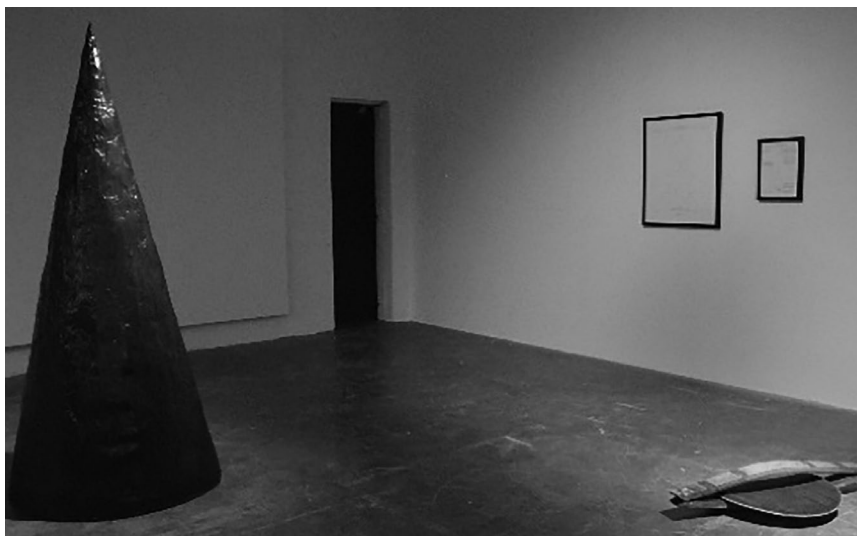
Jest autorką książek: *Brian O'Doherty / Patrick Ireland: Word, Image and Institutional Critique* (red., Valiz 2017); *Post-War Germany and 'Objective Chance': W.G. Sebald, Joseph Beuys i Tacita Dean* (Steidl 2011); *James Joyce als Inspirationsquelle für Joseph Beuys* (Olms 2001); *Joyce in Art* (Lilliput 2004). Jako kuratorka pracowała w Royal Hibernian Academy i Instytucie Goethego w Dublinie; Domu Muzeum Lwa Tołstoja w Rosji; Muzeum Sztuki przy Narodowym Uniwersytecie Seulskim w Korei; Golden Thread Gallery w Belfaście; LCGA w Limerick; CCI w Paryżu; Maagdenhuis na Uniwersytecie Amsterdamskim; M HKA w Antwerpii i Van Abbemuseum w Eindhoven.

Wystawy sztuki literackiej a solidarność między artystami i kuratorami w okresie przemian historycznych

Niniejszy numer „Zeszytów Artystycznych” stanowi szczególnie mile widzianą, a zarazem trudną okazję do nakreślenia praktyki kuratorskiej i projektu badawczego w ramach oddzielnych, a przy tym spójnych wystaw, które stały się dla mnie konieczną metodą i sposobem publikacji równoległym do pracy naukowej, którą realizuję jako historyk sztuki, badając punkty styczności praktyki społecznej i literatury. Mam nadzieję, że niniejszy artykuł połączy, nawet jeśli tylko wstępnie, moje stanowisko jako kuratora z filozofią tego, co można (i prawdopodobnie powinno się) zrobić z wystawami.

Niniejsza praca opiera się na dwóch filarach. Jednym z nich jest moje długotrwałe zainteresowanie artystami interpretującymi literaturę Jamesa Joyce’a i nawiązującymi z nią dialog, na czele z Josephem Beuysem i jego pokoleniem zaangażowanych politycznie twórców. Drugim jest moja socjalizacja w Europie Środkowej: dorastałam w środowiskach związanych z muzeami Goethego oraz w kręgach osób czytających Schillera, Biblię i inną literaturę kanoniczną dla jej wyzwalających elementów. To doprowadziło mnie do podjęcia problemu praktyki społecznej (a także do Beuysa), gdyż instytucja muzeum (literatury) już od epoki romantyzmu wiązała się z intencjami społeczno-politycznymi, polegającymi na promowaniu budowy narodu poprzez kulturę. Wczesne domy i muzea literatury udostępniano dla publiczności, by podkreślić zawarty w języku narodowym element kreowania wspólnoty: tworząc miejsca pielgrzymek, można było urzeczywistnić wyobrażoną grupę, którą budowała literatura w celu

stworzenia narodu¹. Na tym tle sztuka i jej wystawy od razu pojawiają się jako gracze w sferze społecznej i politycznej (jak daleko od czyjegoś umysłu może być teraz budowanie narodu). Mieszkając i pracując w Belfaście, przez dekadę doceniłam wpływ obecności Beuysa w tym mieście w 1974 roku: pomoc (udzielana w ramach Wolnego Międzynarodowego Uniwersytetu Badań Interdyscyplinarnych) w budowaniu samoorganizującej się infrastruktury artystów okazała się bardzo cenna w tych niełatwych czasach, zbliżając do siebie ludzi, którzy dostosowywali strategię tworzenia sztuki, budowania organizacji i organizowania wystaw do potrzeb i środków dostępnych w czasie konfliktu w Irlandii Północnej².



Il. 1.

Moja kuratorska przygoda miała swój początek w Dublinie, gdzie w 2004 roku zostałam kuratorką wystawy sztuki zatytułowanej *Joyce in Art*, zorganizowanej dla uczczenia setnej rocznicy „Bloomsday”, a więc 16 czerwca 1904 roku, w którym rozgrywa się akcja *Ulyssesa* Joyce’a w Dublinie. W aspekcie geograficznym moja praca początkowo koncentrowała się więc właśnie na Irlandii (Dublinie i Belfaście), sięgając stamtąd w różne zakątki świata, gdzie organizowałam wystawy związane z *Joyce in Art* –

» 1 Zob. B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak” – Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków-Warszawa 1997.

» 2 Zob. *Beuysian Legacies in Ireland and Beyond: Art, Culture and Politics*, red. Ch.-M. Lerm Hayes, V. Walters, seria: European Culture and Politics, LIT, Münster-Hamburg-Berlin-Vienna-London 2011, s. 177-194.

„fragmenty” z książki o tym samym tytule³ – w różnych kontekstach, aby przetestować je w muzeum literatury (w Domu-Muzeum Narodowym Lwa Tołstoja w Jasnej Polanie w Rosji w 2010 roku), muzeum uniwersyteckim (Muzeum Sztuki przy Narodowym Uniwersytecie Seulskim w Korei Południowej w 2011) i muzeum należącym do muzealnej sieci L’Internationale (M HKA, Antwerpia, 2017) prowadzącej eksperymentalną pracę instytucjonalną i kuratorską⁴. W tym ostatnim kontekście moim celem była obserwacja tych właśnie działań.

Reakcja na pierwszą dużą wystawę *Joyce in Art* uświadomiła mi, że skojarzenie sztuki współczesnej z literaturą w formacie wystawy było dla mnie czymś oczywistym ze względu na moje niemieckie pochodzenie, a poza tym, że to, co nazwałam wystawą sztuki literackiej, wymaga bardziej dopracowanej podbudowy teoretycznej⁵, zwłaszcza w zakresie kultur irlandzkiej i angielskiej, które nie były dobrze reprezentowane w podsekcji Muzeów Literatury ICOM, ICLM. Uświadomiłam sobie również, że kontekst wystawy w Dublinie, ogromnego festiwalu ReJoyce 100, nie sprzyja odkrywaniu przez wielu odwiedzających, pod powierzchnią nagłośnionej imprezy celebrującej kanony (co było konieczne dla finansowego dopięcia projektu), tego, co uważałam za podstawowy cel wystawy, a mianowicie, że najcenniejsze reakcje na Joyce’a pochodziły nie z ilustracji do jego książek, lecz z pokolenia artystów, którzy mieli do dyspozycji dzieła pisarza (zwłaszcza *Finnegans Wake* [*Tren Finneganów*]) w latach, w których formowała się ich wrażliwość, a więc artystów takich, jak: Joseph Beuys, John Cage, Martha Rosler, Brian O’Doherty czy Richard Hamilton. Artyści ci wykorzystali intelektualne i (postrzegane przez siebie) polityczne ambicje Joyce’a w swoich szeroko rozumianych działaniach artystycznych, nauczaniu i budowaniu instytucji, włączając w to również coś, co można nazwać „konstytutywnymi” muzeami i wystawami⁶.

Oprócz samego pisania o wspomnianej konstelacji wystaw, literatury i sztuki współczesnej, naturalnym dla mnie krokiem było skojarzenie ze sobą badaczy słowa i obrazu (przykładowo przez zorganizowanie konferencji IAWIS w Belfaście w 2010 roku, podczas której jako główny

» 3 Ch.-M. Lerm Hayes, *Joyce in Art.*, wstęp F. Senn, podsumowanie J. Elkins, projekt E. Bonk, Lilliput, Dublin 2004.

» 4 Zob.: www.internationaleonline.org [dostęp: 20.06.2019]; *The Constituent Museum: Constellations of Knowledge, Politics and Mediation*, A Generator of Social Change, red. J. Byrne i in., Valiz, L’Internationale, Amsterdam 2018.

» 5 Ch.-M. Lerm Hayes, “‘The Joyce Effect’: Joyce in the Visual Arts”. *A Companion to James Joyce*, red. R. Brown, Blackwell, Malden Oxford 2007, s. 318-340; eadem, *Re-inventing the Literary Exhibition: Exhibiting (Dialogical and Subversive) Art on (James Joyce’s) Literature, Show/Tell: Relationships between Text, Narrative and Image*, red. G. Lees-Maffei, “Working Papers on Design” 2, www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpdesign/wpdvol2/vol2.html ISSN 1470-5516 [dostęp: 20/06.2019].

» 6 Zob. L’Internationale (przypis 4).

prelegent wystąpił W.J.T. Mitchell). Wyniknęła z tego kolejna wystawa: *Konwergencja: Wystawy sztuki literackiej*. Na tej metawystawie (Golden Thread Gallery, Belfast, Limerick City Gallery of Art, 2011) zgromadzo-



II. 2.

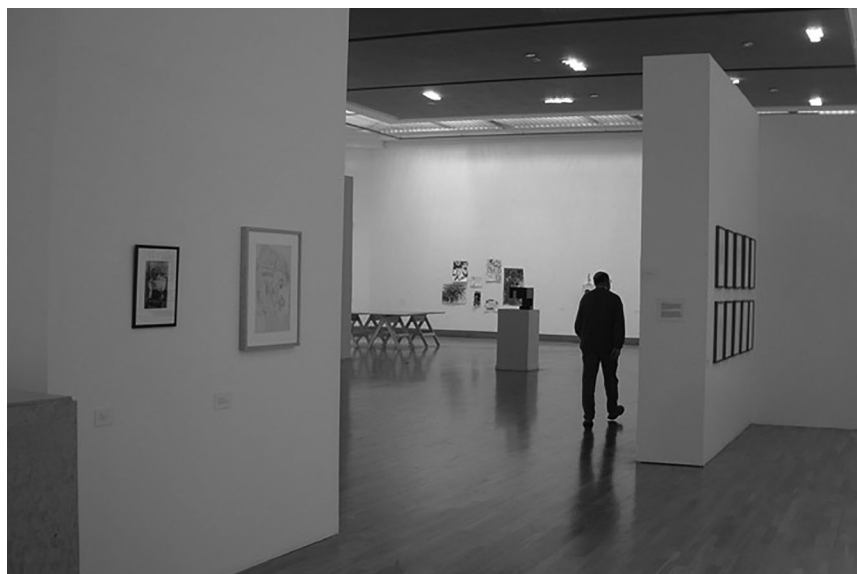
no prace ukazujące stosunek artystów do pisania (literatury) w oparciu o teorię Friedricha Schillera kładącą nacisk na edukację estetyczną oraz koncepcję „literatury mniejszej” autorstwa Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego⁷. Wystawa podkreślała w szczególności wyzwalający potencjał artystów powracających do lektury pewnych (co prawda kanonicznych, ale przy tym „mniejszych”) dzieł literatury⁸. Notatki z galerii⁹ łączą w sobie historię muzeów literatury i artystów „podwójnie uzdolnionych”, pisanie dzieł sztuki, pisanie pojęciowe, pisanie doktoratów przez artystów z możliwością nauczania literatury (kanonicznej) w galerii sztuki współczesnej.

» 7 F. Schiller, *Letters on the Aesthetic Education of Man*, 2002 pierwsze wydanie z 1794, <http://www.searchengine.org.uk/ebooks/55/76.pdf> [dostęp: 16.05.2019]; G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: Towards a Minor Literature*, tłum. D. Polan, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.

» 8 Zob. Ch.-M. Lerm Hayes, *Considering the Minor in the Literary and Photographic Works of Rodney Graham and Tacita Dean*, [w:] *Minor Photography: Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*, red. M. Bleyen, Lieven Gevaert Series, vol. 13, Leuven UP, Leuven 2012, s. 85-102.

» 9 Notatki z galerii i dokumentacja dostępne, <https://www.uva.nl/profiel/1/e/c.m.k.e.lerm-hayes/c.m.k.e.lerm-hayes.html> (under publications, professional (publicaties, vakpublicatie), 2011 [dostęp: 10.08.2019].

We wspomnianych notatkach nie można było przewidzieć jeszcze, jak zadziałają na wystawie obie przestrzenie czytelnicze, tj. publikacje artystów i katalogi wystaw sztuki literackiej umieszczone na początku wystawy oraz literatura „pierwotna”, która znalazła się na jej końcu. Zapisane ołówkiem opisy na cokołach, wspominające autora i tytuł, sprawdziły się doskonale, dając odwiedzającym swobodę odbioru tego, co w wystawie najważniejsze, i zaszczepiając w nich odpowiedzialność za to, by nie pozwolić na zniknięcie książek. I to właśnie udało się osiągnąć.



Il. 3.

Odpowiedzialność była terminem kluczowym także w przypadku mojej wystawy *Równowaga? Royden Rabinowitch: Historyczne punkty zwrotne a solidarność artystów dla Muzeum Ulster* w Belfaście, przygotowywanej w latach 2012-2013¹⁰. Wystawę odwołano latem 2013 roku, na dwa tygodnie przed otwarciem. Ostatecznie odbyła się w Golden Thread Gallery w Belfaście, która gościła już *Konwergencje* w styczniu 2014 roku. Ta niewielka wystawa powstała na zaproszenie POLITICS Plus (programu demokratyzacji finansowanego przez Atlantic Philanthropies) z prośbą o zorganizowanie warsztatów dla wybranych polityków ze Zgromadzenia Irlandii Północnej. Wystawę zaprojektowałam w konwencji warsztatu, który współtworzyłam z performerem Alastairem MacLennanem.

» 10 Dokumentacja dostępna: <https://www.uva.nl/profiel/l/e/c.m.k.e.erm-hayes/c.m.k.e.erm-hayes.html%20under%20publications%20/%20academic>, 2014 [dostęp: 10.08.2019].

Royden Rabinowitch ofiarował (za moim pośrednictwem) *Greased Cone* (Stożek ze smarem, będący nową wersją dzieła, które po raz pierwszy wykonał w połowie lat 60. XX wieku) na rzecz publicznej kolekcji w Irlandii Północnej. Wspólnie z uczestnikami warsztatów zastanawialiśmy się, co ma stożek z walcowanej stali wielkości człowieka (stożek jako symbol hierarchii) do pokrywającego go przemysłowego smaru. Istotne było to, jak obrzydzenie w stosunku do innych, a nie do siebie samego (według Marthy Nussbaum), staje się pierwszym krokiem w popełnianiu przemyocy wobec ludzi, którzy są w ten sposób odczłowieczani¹¹. W rzeźbiarskiej twórczości Rabinowitcha *Greased Cone* odnosi się bezpośrednio do Jamesa Joyce'a (w formie *Portretu Jamesa Joyce'a* autorstwa Constantina



Il. 4.

Brancusiego z 1928 roku)¹². Nussbaum kończy swoje uwagi o konieczności wykorzystania sztuki i nauk humanistycznych dla budowania demokracji, podając przykład afirmatywnego stosunku Joyce'a do ciała i pikantnych aspektów pojawiających się pod koniec *Ulisses*¹³. *Barrel Construction* Rabinowitcha towarzyszyła instalacji *Greased Cone*, podobnie jak smar,

» 11 M.C. Nussbaum, *Upheavals of Thought: the intelligence of emotions*, Cambridge UP, Cambridge 2008, s. 691.

» 12 Zob.: Ch.-M. Lerm Hayes, *Concerning the Work of Royden Rabinowitch: Our Disenchanted Ontology or Paradoxical Hope*, Royden Rabinowitch: Ghent, Collection Hooft, Gent: MER Paper Kunsthalle 2014, s. 21-36.

» 13 M.C. Nussbaum, *Upheavals of Thought...*, s. 709.

kilka desek niebezpiecznie balansujących na sobie nawzajem i w każdej chwili grożących rozsypaniem zaszczerpiało w odbiorcach lub może testowało w nich odpowiedzialność za to, co kruche, ale wystawione na ich działanie, bez żadnych zabezpieczeń.



Il. 5.

Poprzez Joyce'a (i Praktykę Społeczną) projekt dla polityków z Irlandii Północnej wiązał się bezpośrednio z wystawami *Joyce in Art* oraz *Konwergencja: Wystawy sztuki literackiej*. Podobnie jak w przypadku Kowergencji, przyjęto w niej metaperspektywę, co przede wszystkim uwiadaczała gabłota, która nakreślała wyraźną historyczną linię od dwóch wystawionych w niej tomów pierwszego wydania zebranych dzieł Schillera (włącznie z Listami o edukacji estetycznej i jego wykładem inauguracyjnym) z czasów, gdy konieczne było zrozumienie odwołania się rewolucji francuskiej do przemocy i sformułowanie kulturowych reakcji na zaistniałą sytuację. We wspomnianej gablocie zamieszczono również materiały o innych gestach solidarności, które artyści uznali za najlepszą odpowiedź na traumatyczne chwile w historii: wspomnę tu o Beuysie w Belfaście w 1974 roku czy Beuysie na początku lat 80., kiedy nawiązał współpracę z Muzeum Sztuki w Łodzi w okresie stanu wojennego, aby przekazać tej instytucji słynny *Polentransport* (został on wystawiony w Warszawie, gdy toczące się dyskusje przy okrągłym stole doprowadziły do historycznych przemian w 1989 roku). Warto wspomnieć też Rabinowitcha, który prze-

kazał *Greased Cone* do publicznej kolekcji w Irlandii Północnej po „protestach flagowych” w 2012 roku.

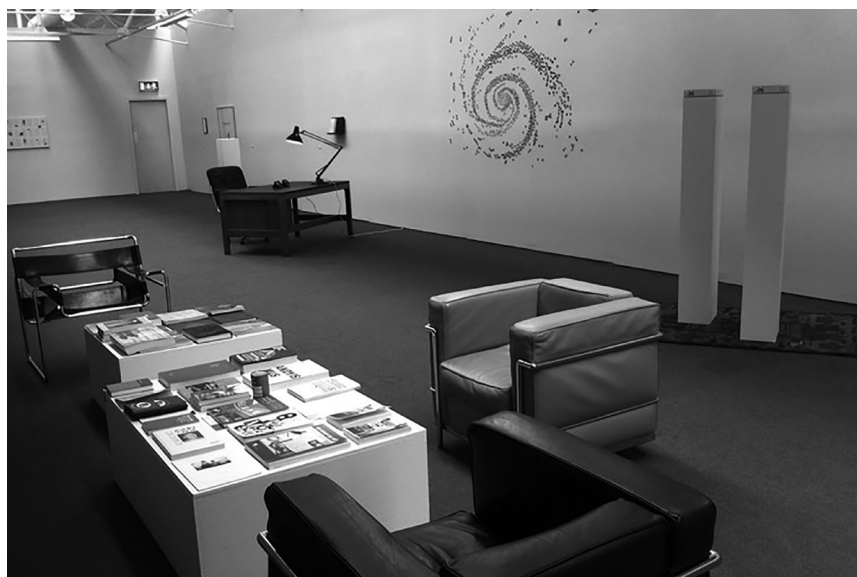
Muzeum w Ulster nie tylko odwołało wystawę, lecz także odmówiło przyjęcia darowizny. Rada Sztuki Irlandii Północnej potwierdziła, co prawda, odbiór listu mówiącego o tej darowiźnie, ale już na niego nie odpowiedziała. Łatwo zauważyć, że zaprezentowana tu koncepcja sztuki i wystaw jest niespójna z tym, co sugerują treści programowe nauczane w Irlandii Północnej. Nauczanie przedmiotu wychowanie artystyczne w szkołach średnich w Wielkiej Brytanii poważnie ograniczono, natomiast na żadnej uczelni wyższej w Irlandii Północnej nie oferuje się historii i teorii sztuki ani innego podobnego przedmiotu na studiach trzeciego stopnia. Niczym czuły sejsmograf, sztuka (i wystawiennictwo), która staje się niewygodna, wręcz uciążliwa, ujawnia lęki i niepokoje oraz istnienie struktur niesprzających postawom odpowiedzialności i solidarności. Wniosek ten nie jest być może szczególnie odkrywczy. Mimo to, poza pokazaniem niezaprzeczalnie niezależnych prac, wystawa tego rodzaju może urosnąć do rangi uznanego społecznie faktu¹⁴ i umożliwić daleko idący dyskurs na znacznie szerszym poziomie: możliwe jest też przyjęcie nowych celów, dotarcie do innych odbiorców, szczególnie w dziedzinie akademickiej – np. poprzez artykuł podobny do niniejszego. W tym czasie zaproponowano mi profesurę (w katedrze, którą mogę z powodzeniem określić pojęciem „ikonologii”), ale nie miałam możliwości wygłoszenia wykładu inauguracyjnego. Wystawa stała się dla mnie alternatywnym forum, w którym mogę przedstawić wszystko to, co zajmowało mnie w badaniach i praktyce i w czym dostrzegłam szansę na to, by sztuka (historia) i kuratorstwo przyczyniły się do rozwoju nauki, dyskursu publicznego, a także do przemian społecznych, mimo całej nieprzewidywalności tych ostatnich.

W czasie, gdy wystawę odwołano i przyjęto inne rozwiązanie, wiele wydarzyło się w szeroko rozumianej dziedzinie kuratorstwa, potwierdzając moje przeczucie, iż koncepcje wystaw postrzeganych jako mających możliwość wywoływania skutku, były podejściem aktualnym. Szczególnie inspirujący w tym względzie był projekt *Picasso w Palestynie* z 2011 roku, zainicjowany przez dyrektora Van Abbemuseum Charlesa Esche oraz przez Khaleda Houraniego, artystę i dyrektora Międzynarodowej Akademii Sztuki w Ramallah na Terytoriach Palestyńskich¹⁵. Ciche negocjacje na temat pozyskania i przewiezienia kanonicznych dzieł do miejsca niemającego jasno określonej jurysdykcji spowodowały, że Palestyńczycy w kraju i za granicą przekazali znaczne środki na pokazanie dzieł Picassa (zamiast wy-

» 14 P. Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London and New York 2013, s. 44.

» 15 Zob.: *Picasso in Palestine*, A Prior #22, red. R. de Blaaij i E. Roelandt, <http://aprior.schoolofarts.be/pdfs/APM22.pdf> [dostęp: 10.06.2019]; S. Žižek w rozmowie o *Picasso in Palestine*, cz. 1, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=Z3lvYqOVlv4> [dostęp: 10.06.2019].

korzystać je na sfinansowanie wielu innych, pilnych przecież potrzeb) oraz bezcennej *Głowy kobiety* Van Abbe, stworzonej w 1943 roku w okupowanym przez Niemców Paryżu i funkcjonującej wtedy jako tarcza dla głów prawdziwych kobiet.



Il. 6.

Szczególnie satysfakcjonującym i logicznym posunięciem było zaofiarowanie bezdomnej wówczas *Greased Cone* z Belfastu Van Abbemuseum, które w 2017 roku prosiło o przekazanie dodatkowo wszelkiej korespondencji i materiałów archiwalnych na temat wystawy i warsztatów organizowanych dla polityków w Belfaście. Van Abbemuseum nie oddziela już posiadanych kolekcji od zbiorów archiwalnych (a omawiany przypadek stanowi niewątpliwie doskonały dowód na sensowność takiego podejścia), w związku z czym nie było dla niego istotne, czy byłam kuratorką wystawy, czy jej twórczynią (we współpracy z Rabinowitchem). Doceniam również to, iż nie muszę sama o tym decydować. Projekt *Równowaga?* nie mógł być oczywiście pominięty w moim wykładzie inauguracyjnym na Uniwersytecie Amsterdamskim na temat artystów i historyków sztuki (a także, w domniemaniu, kuratorów), z powodzeniem zamieniających się miejscami. Wykład zatytułowany *Pisanie sztuki i tworzenie wstecz: Co zrobić ze*

*sztuką (i jej historią)?*¹⁶ niebawem skonfrontowany został w Amsterdamie z ciekawymi, z punktu widzenia kuratorki, zbiegami okoliczności, które pozwoliły na „zrobienie czegoś” ze sztuką (i jej historią) właśnie przez kuratorów: były to protesty studentów w 2015 roku oraz Strijd ∞: projekt wystawowy, który kurowałam wspólnie z moimi studentami¹⁷.

Zamiast opisywać kolejne projekty tego rodzaju, chciałabym na zakończenie podzielić się kilkoma uwagami na temat konstelacji intelektualnej przypadków tu przytoczonych: sprawy łączenia projektów Joyce in Art i kuratorstwa realizowanego jako praktyka społeczna (lub wspólnie z nią) w przypadku wystawiania Rabinowitcha i Beuysa dla polityków z Irlandii Północnej. Oczywiście jest dla mnie to, że koncepcja sztuki, która (na Zachodzie) jest nadal szeroko stosowana i która wywodzi się z romantyzmu jenańskiego powstałego po rewolucji francuskiej¹⁸, zrodziła się z roli (a przynajmniej bezpośrednio zaakceptowała rolę) wystaw jako podmiotów społeczno-politycznych. Naród (kulturowy), za który walczone, stał się prawie całkowitym przeciwieństwem tego, czego mogą (lub co powinny) dokonywać dziś wystawy eksperymentalne i wystawy działające / aktywistyczne. Natomiast moim zdaniem to, że wystawy ustalają pewne parametry debaty lub wpływają na dyskurs i upowszechnianie rozsądnych idei (odniesienie do Jacques'a Rancière'a)¹⁹, nie ulega najmniejszej wątpliwości.

Chciałabym naszkicować tutaj wspomnianą konstelację w odniesieniu do wystaw. Zwłaszcza Aby Warburg, Brian O'Doherty i Harald Szeemann powinni znaleźć się w gronie wspomnianych już przeze mnie partnerów sparingowych i rozmówców (tj. Beuysa, Joyce'a, Rabinowitcha i innych). W ogromie pracy koniecznej, by oddać sprawiedliwość ich myśli i życiu w odniesieniu do miejsca, w którym literatura, wystawy i sztuka (historia sztuki) spotykają się w sposób znaczący (a czasem wybuchowy) z punktu widzenia społeczno-politycznego, pomocne jest źródło, w którym ci trzej myśliciele i „kuratorzy” już się spotkali: mam tu na myśli intelek-

» 16 Ch.-M. Lerm Hayes, *Writing Art and Creating Back: What Can We Do With Art (History)?* Wykład inauguracyjny 537, Vossiuspers / Amsterdam University Press, Amsterdam 2015, http://www.oratiereeks.nl/upload/pdf/PDF-6174DEF_Oratie_Lerm_WEB.pdf [dostęp: 10.06.2019].

» 17 Ch.-M. Lerm Hayes, E. Benus, T. Breugelmans, S. Eckenhaussen, A. Kerchman, E. Rhodes, J. de Smalen, F. Sperling, Strijd ∞, [w:] *Aesthetics of Resistance, Pictorial Glossary, The Nomos of Images*, blog Minerva Research Project The Nomos of Images, Max-Planck-Institute for Art History in Florence, ISSN: 2366-9926, 3 grudnia 2015, URL: <http://nomoi.hypotheses.org/259> [dostęp 10.06.2019]; E. Benus, T. Breugelmans, C. Buta, S. Eckenhaussen, A. Kerchman, Ch.M. Lerm Hayes, E. Rhodes, J. de Smalen, F. Sperling, Strijd ∞, a Performative Exhibition, „Sztuka i Dokumentacja”, *Art for the sake of democracy*, red. L. Guzek, 2017, nr 16 (wiosna/lato), s. 133-141, http://www.journal.doc.art.pl/pdf16/sid16_strijd.pdf [dostęp 6.05.2019]; patrz też: www.strjinfinity.com [dostęp: 6.05.2019].

» 18 Zob. P. Osborne, *Anywhere or Not at All...* Na początek w celu zorientowania się: https://en.wikipedia.org/wiki/Jena_Romanticism [dostęp: 20.10.2019].

» 19 J. Ranciere, *The Politics of Fiction*, http://www.ccs.unibe.ch/unibe/philhist/ccs/content/e6062/e6681/e169238/JacquesRanciereThePoliticsOfFiction_ger.pdf [dostęp: 20.10.2018].

tualną biografię Haralda Szeemanna autorstwa Romana Kurzmeyera²⁰. Z przyjemnością zagłębiłabym się w tę pracę, musimy odłożyć to jednak na inny dzień. A tymczasem przedstawię ją tylko w telegraficznym skrócie.

Spostrzeżenia Aby Warburga na temat sztuki jako sejsmografu pomocnego w ocenie racjonalności czy też w wykrywaniu przesądnego bądź irracjonalnego charakteru kultury, tj. niebezpieczeństw, jakie w danym czasie i miejscu czyhają na potencjalnych kozłach ofiarnych (artystów czy Żydów, jak on sam), były kluczowym elementem moich wczesnych badań nad dziedzictwem żydowskim w życiu i twórczości historyka sztuki²¹ – elementem ważniejszym nawet niż popularny obecnie *Atlas obrazów Mnemosyne*, czyli atlas pamięci (z lat 20. XX wieku), który intryguje kuratorów i artystów, jako że Warburg pojawia się w nim jako „kurator” *avant la lettre* (tj. w obecnym rozumieniu). Warburg opracował praktykę założycielską, był myślicielem systemowym, analitykiem i innowatorem w zakresie aranżacji swojej biblioteki: są to również wątki, które może rozwinąć współczesny kurator (czy też artysta).

Brian O'Doherty jest pracownikiem instytucjonalnym (dyrektorem Narodowego Programu Finansowania Sztuki, redaktorem naczelnym pisma „Art in America” i wykładowcą akademickim), ale przede wszystkim krytykiem instytucjonalnym w przełomowej książce *Inside the White Cube* oraz innowatorem wystaw, począwszy od wystawy Aspen 5+6 z 1967 roku, pudełka *white cube*, które zostało rozesłane do prenumeratorów czasopisma jako podwójny numer. Wewnątrz pudełka znajdowała się wysokiej jakości wielodyscyplinarna zawartość, którą abonenci czasopisma sami musieli „kuratorować”. Próba zrozumienia jego wielodyscyplinarnej praktyki, funkcjonującej pomiędzy słowem, obrazem, instytucją i krytyką instytucjonalną, jest zadaniem, które postawiłam sobie w mojej niedawno redagowanej książce²².

» 20 R. Kurzmeyer, *Zeit des Zeigens: Harald Szeemann, Ausstellungsmacher*, Wyd. Voldemeer, De Gruyter, Zurich 2019.

» 21 Ch.-M. Lerm Hayes, *Das Jüdische Erbe in Aby Warburg's Leben und Werk*, „Menora 5: Yearbook for German-Jewish History” 1994, red. J.H. Schoeps, Salomon Ludwig Steinheim Institute of German-Jewish History, Munich, Zurich: Serie Piper, s. 141-169.

» 22 Brian O'Doherty / Patrick Ireland: *Word, Image and Institutional Critique*, red. Ch.-M. Lerm Hayes, artykuły autorstwa: A. Alberro, H. Belting, P. Falguières, T. McEvilley et al., vis-à-vis series, Valiz Amsterdam 2017.



Il. 7.

Harald Szeemann wywarł na mnie ogromne wrażenie, które mnie ukształtowało, kiedy (będąc szeregową studentką) dostąpiłam zaszczytu napisania tekstów do trzech publikacji towarzyszących stworzonej przez niego retrospektywie twórczości Beuysa 1993-1994²³. Badanie twórczości Szeemanna (na potrzeby mojego egzaminu doktorskiego) pozwoliło mi poznać jego zainteresowania literackie (pracę doktorską na temat Alfreda Jarry'ego), a także projekty kuratorskie dotyczące literatury (o Victorze Hugo i markizie de Sade), które stały się dla mnie bezpośrednią inspiracją. Jakkolwiek wystawy sztuki literackiej tradycyjnie postrzegane są często jako dalekie od działalności artystycznej i kuratorskiej „podejścia” (*attitudes*), powiązane z Szeemannem mogą, jak sądzę, przybierać postać („przejawiać się w”, *become form*) konstelacji obejmującej Beuysa, Joyce'a i Szeemanna (by zapożyczyć sformułowanie od tytułu jego wystawy *Think in Your Head: When Attitudes Become Form*, Berno 1969). Innymi słowy: nabrałam przekonania, że można zrobić wiele cennych rzeczy szczególnie w czasach historycznych zmian i tam, gdzie nowe formy okazywania solidarności artystycznej i kuratorskiej są doświadczane jako niezbędne. Dla mnie miało to miejsce (i, miejmy nadzieję, nadal będzie się wydarzać) na styku wyzwa-

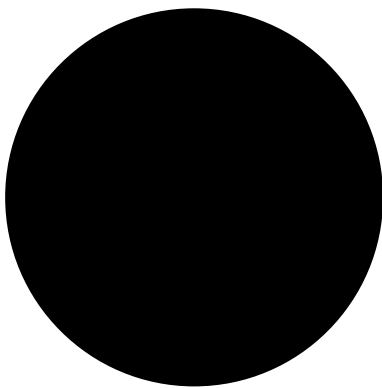
» 23 Ch.-M. Lerm Hayes, *Beuys – crise psychique et lecture de Joyce, "Joseph Beuys" 1994*, red. H. Szeemann, exhib.cat. Centre Georges Pompidou, Centre Pompidou Paris, s. 263-265; *eadem, Irland; Kelten, "Joseph Beuys" 1993*, red. H. Szeemann, exhib. cat. Kunsthau Zurich, Kunsthau Zurich, s. 265-266, 268-269. Także: *Celtas; Irlanda* (Hiszp.), „Joseph Beuys” 1994, red. H. Szeemann, exhib.cat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, s. 246-247, 271-272; *Irland; Kelten*, [w:] *Beuysnobiscum*, red., uwagi H. Szeemann, Fundus-Serie 147, Amsterdam-Dresden 1997, s. 202-206, 222-225.

lącego czytania (literatury) w kontekście sztuki współczesnej, badań słów, obrazów i wystaw, a również przez „kuratorowanie” ludzi, przedmiotów i instytucji w celu stworzenia aktywistycznych konstelacji²⁴. ●

» 24 O aktywizmie kuratorskim zaczęło się mówić dopiero niedawno: M. Reilly, *Curatorial Activism: Towards an ethics of curating*, Thames & Hudson, London 2018. Odrębnie badałam etykę kuratorstwa „transhistorycznego”: Ch.-M. Lerm Hayes, [w:] *An Emerging Ethics of the Transhistorical Exhibition: Beuys, Büchler, Books, The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, red. E. Wittocx, A. Demeester, P. Carpreau, M. Bühler, X. Karskens, Valiz, Amsterdam 2018, s. 118-133.

Wersja angielska

**Justyna Ryczek
Berel Madra
Izabela Kowalczyk
Beniamino Foschini
Mateusz M. Bieczyński
Arkadiusz Półtorak
Ariana Pradal
Ewa Wójtowicz
Christa-Maria Lerm Hayes**



Introduction

Justyna Ryczek

A few revelations of curatorial strategies

“The curator must be flexible. Sometimes it acts as a server; others, of assistant; sometimes offers artists ideas about how to present their work; he is coordinator in the collective exhibitions and inventor in the themes. But, in the curating, what really matters is doing things with enthusiasm, with love, and something obsessively”¹. The above words were spoken in 1995 by Harald Szeemann, one of the unquestioned stars of curating, who thus tried to define the role of an independent curator. A few years later, Jarosław Suchan, Director of the Muzeum Sztuki in Łódź, drawing attention to the museum context emphasised that: “A curator in a museum is someone situated between a work of art or another text of culture and a recipient, someone tasked with ensuring that a reaction between the two occurs so that the work, in short, works. The point is not to explain the meaning of the work, but to give the curator a feeling that what he or she sees can be important to him or her for some reason”².

These two quotations map out a space filled with various curatorial activities. The questions regarding their specific characteristics, tasks, goals, and strategies remain open. When we look at the literature on curating, it quickly turns out that there is no single definition of curating and that the issues discussed in its context are becoming more and more extensive. Therefore, although there is still no curating textbook and on the other hand more and more publications come out focused on this issue, we have decided to invite authors to reflect on curating, its strategies, problems, and areas of activity in *Zeszyty Artystyczne*. We were eager to get the answers to the above questions especially because in 2015 we established the first Polish study field in Curating and Theories of Art at the Faculty of Artistic Education of the Poznań University of Arts (currently the Faculty of Artistic Education and Curating). Previously, stu-

» 1 An interview with H. Szeemann by Hans Ulrich Obrist, in: H. U. Obrist, *Krótką historia kuratorstwa*, transł. M. Nowicka, Korporacja ha!art, Kraków 2016, p. 106.

» 2 An interview with J. Suchan by Karolina Sikorska, in: *Zawód: kurator*, ed. M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2014, p. 106.

dents could specialise in curatorship in the field of visual arts when studying Artistic Education. Some of our graduates are already active and experienced curators. We are convinced that art nowadays cannot exist without curatorial practices. However, we are still reflecting on what curatorship exactly involves: taking care of art, critical practice, research practice, promotion of art, creation of its image, or perhaps artistic practice. Perhaps, it is an activity that combines all of the above activities?

The texts collected in the 35th issue of *Zeszyty Artystyczne* answer questions concerning curatorial practices related to the presentation of contemporary art in galleries and museums, but also in places not related to art, as well as strategies of curating exhibitions related to architecture, literature or new media. Who is the exhibition curator today and what is his/her role in contemporary culture? Is s/he still a guardian of artists or rather a demiurge (she-demiurge?) building their own images of art? Attempts to respond to our reflections have been made in the texts published in *Zeszyty*. Sometimes the questions were addressed directly, at other times they were only subtly or slickly signalled.

It is worth noting that the authors are mostly people with curatorial experience; some directly invoke their own practice. This is precisely what we, as the editors of the volume, wanted to accomplish. In the literature on the subject, personal statements often have the character of conversations/interviews; we deliberately gave up this form in favour of personal and thematised statements. We are gladdened by the presence of authors from outside Poland. It turns out that we read similar texts and ask similar questions, answering them in our idiosyncratic ways, e.g. taking into account the geographical context (as emphasized by Barel Madra).

All the collected articles were divided into two equal groups: four offer a critical examination of the motifs rooted in the history of art, both avant-garde and contemporary one, and the other four are based on personal experiences. However, very often the problems raised in all the texts overlap, correspond to and supplement one another.

The articles make up an interesting mosaic arranged around several key issues: the social and political involvement of curating, experimenting and broadening the experience of the audiences, involvement in the multidimensional reality, the responsibility of the curator with the awareness of the need to specify or define it.

Of major importance in this issue of *Zeszyty Artystyczne* are the texts related to the history of art and exhibition practice. In his text "Parodying (Case of Curatorial Strategies of Kazimir Malevich)", Beniamino Foschini refers to the art of Kazimir Malevich, and more exactly to his parodistic strategy during the exhibition of e.g. his own works. Apart from an interesting angle on the history of the avant-garde, the text addresses the

currently topical issue of combining the roles of artist and curator. Can an artist be a good curator? Can these two activities be separated from each other? Mateusz Bieczyński in his article “White Cube and the art market. Are white walls really so innocent?” addresses the question of the white cube in the economic context (of the art market), in the political context and in reference to copyright law. The author maps out a history of emergence of this particular strategy of the presentation of art.

Historical references were supplemented with more recent examples of selected curatorial strategies. In his text “Revisions of experimental institutionalism in the context of socio-economic transformations after 2000 (a case study of the project *Once Is Nothing* by Charles Esche and Maria Hlavajova)”, Arkadiusz Półtorak refers to the project by Charles Esche and Maria Hlavajova to provide a critical analysis of experimental institutionalism. Ewa Wójtowicz’s article “‘Technical Difficulties’. Curatorial challenges resulting from the presence of new media in the art of the 20th and 21st centuries” raises the issue of the curatorship of new media, looking especially at unique technical aspects and related failures.

The above texts continuously if covertly pose questions about the position and role of the curator. The same can be said about the four other, very personal texts. In her text “Art exhibitions and civic education – case studies of own selected curatorial concepts”, Izabela Kowalczyk looks at the exhibitions where she had tried to informally educate about the civil society. Invoking Jacques Rancière’s theory of division of visibility, the author reflects on her own curatorial responsibility towards the recipient, indicating as follows: “In order for the exhibition to be a part of the process of civic education, arouse emotions and provoke discussion and critical reflection, it should first of all show the relations between art and the contemporary world, our life and important problems of the contemporary world. In such a case, it is not possible for the audience to remain indifferent to it”. As readers, we can wonder if the author/curator has managed to accomplish her goals in the projects discussed.

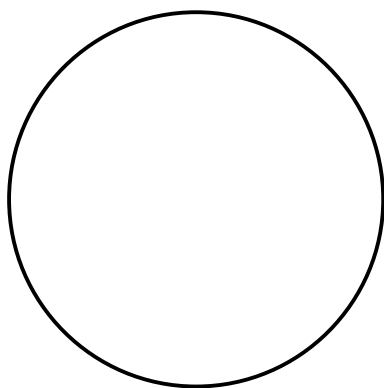
The question of responsibility is likewise addressed by Beral Madra “(... the Curator Has his Own Evolution. Curating through the Post-truth)”. The author introduces one more topic of post-truth, of major importance today. Referring to her own experiences, the author points to the centre-periphery relation and the development of art circulation, marking the presence and absence of artists in the global context. The responsibility of the curatorial choices themselves is strongly politically-oriented.

The other two texts extend the scope of curatorship outside that of visual arts, proving that at present we cannot restrain curatorial practice solely to the field of narrowly-construed art. Christa-Maria Lerm Hayes in her article “Literary Art Exhibitions and Artist’ and Curators’ Solidarity

rity in Times of Historical Change” invokes her own extensive, relevant experience and asks questions about the role of culture, in particular of language, in the creation of a socio-political community. At the same time she asks questions about the museum of literature and its roles and about the interrelations and influences between visual arts and literature. Ariana Pradal in her text “Welcome. Come on in! To Plan a Multi-layered and Plurivocal Exhibition – Illustrated by Three Practical Examples” addresses the curatorship of architectural projects. She describes three examples of her own projects in reference to Mike Ball’s concept of exhibition impact (“Exhibition as film”). She comes up with the proposal of an exhibition as a stroll, whose pace, route and perspective are decided upon by the recipient him – or herself. of special interest are the places of particular projects, which are always an integral part of the exhibitions, such as cable car stations or abandoned churches in Zurich. “A good exhibition is like a musical composition, a film or a theatre performance. It takes me on a journey and tells me a story. As a curator, I partly work as a playwright or a director. I ask myself the question: how to present the theme of the exhibition in the introduction? Where to place the climaxes and where to place the zones of peace and quiet? How to say goodbye to the visitors at the end of the exhibition? What kind of knowledge and emotions should they take with them?” These questions are asked by Pradal at the beginning of her text in order to show us the practical application of these principles.

The above curatorial deliberations are supplemented by two original texts-commentaries to the exhibitions related to the Faculty of Artistic Education and Curating. Rafał Łubowski shares with the readers his work on the Versus exhibition, presenting the works of selected artists associated with the Interdisciplinary Department of the Faculty of Education and Curating. Paulina Brelińska describes her WEAiK graduation project – *Voyager’s Record/Rejestr podróżnika*; it consisted of two parts - a real one (presentation in Skala Gallery) and a virtual one (an online exhibition made in the Research Catalogue design tool).

The 35th issue of *Zeszyty Artystyczne*, despite raising multiple themes and issues, does not exhaust the topic of contemporary curatorial strategies. It shows that curating questions are extremely diverse and open, and at the same time points to the social roots of these practices. The current issue of *Zeszyty* is an intellectual stimulus for discussion, which must remain aware of history and be open to contemporary multifaceted activities. ●



Beral Madra

Artcritic and Curator. She coordinated the 1st (1987) and the 2nd (1989) Istanbul Biennale, curated exhibitions of Turkish artists in 43rd, 45th, 49th, 50th and 51st Venice Biennale, co-curated the exhibition *Modernities and Memories-Recent Works from the Islamic World* in 47th Venice Biennale.

Since 1984 she has organized more than 250 local and international artists in her art centres and in other official art spaces in Istanbul. She curated and co-curated over 50 international group shows. She has represented and coordinated Istanbul Scholarship of Berlin Senate (1995-2013). Curated international shows in Borusan Art Gallery (1997-2000). Curated the exhibitions in West LB, Istanbul (1999-2002). Lectured in the Art Management Department of the Faculty of Art and Design of Yildiz Technical University (1998-2002). She is founding member Diyarbakır Art Centre (established September 2002 ; founding member of Foundation of Future Culture and Art; founding member and honorary president of AICA, Turkey (established 2003); 2008-2010 Visual Arts Director of İstanbul 2010 ECOC, conducting the major projects *Lives and Works* in İstanbul, *Portable Art*, *Kadırga Art Production Center*, *Sanat Limanı*. BM-CV-ENG-2013

2012 Founder and partner of Kuad Gallery: www.kuadgallery.com

...the curator has his own evolution¹ Curating Through the Post-Truth

Different Curatorial Strategies

The aim of cultural fusion of globalisation could not balance the regional disparities in socio-political-economic circumstances that were not so suitable for the system and dissemination of contemporary art productions; therefore curating should be discussed according to the local conditions in where it has different tasks, aims and functions. This is an inevitable reality even if the so called multi- cultural international exhibitions since early 1990's have immensely contributed to the coherence, networking and exchange between very differently structured art scenes all over the world.

Not so far, even in 1980's all the artists of leading cities of South-east Europe (the Balkans), South Caucasus, Middle East and East-Mediterranean had no connection to each other, not to say no information about their art scenes! In late 1980's many of the artists and curators from these cities tried widely to contribute to the remote but potential communication and cultural exchange. Each of them have a complicated story to tell about this venture through political and economic polarisation that have fallen on this region since 2nd World. War. If theoreticians and critics now mention *aesthetic of resistance*² this term also fits into that context of keeping the impossible dialogue between neighbour scenes through artistic work in this vast region. In fact most of the artists and curators still transmit a visual chronicle, a comment or an observation about their

» 1 <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0011.025/--aesthetics-of-resistance?rgn=main;view=fulltext> [dostep: 10.06.2019].

» 2 *Here Time Becomes Space: A Conversation with Harald Szeemann* by Carol Thea, <https://www.sculpture.org/documents/scmag01/june01/bien/bien.shtml> [dostep: 10.08.2019].

experience. All the regional cities have multi-layered histories and societies, overloaded with complex socio-political and cultural memory that cannot be told, narrated or visualised in a simple and trivial way, because artists of this region are still thinking and producing works that keep this memory alive.

Contemporary curating, in Western-Europe started in early 1970's adopted from arthistorical system, accurately implemented by Venice Biennale and disseminated after the Cold war, during the 1990's to geographically and culturally different territories. The distribution of exhibitions into region or city based locations played an important role in reducing the authority of Modernist and state supported and controlled exhibition structures based on local national or 20th century Eurocentric proclamations. Since mid 1990's, the exhibitions and related events such as symposium and workshops organized in EU countries, the Balkans, Middle-East and South Caucasus in collaboration with EU institutions and funds significantly reflected the necessity of communication and appreciation and curating became an essential intermediary profession within these art scenes. In this transition period the curator of this region played a role as an entrepreneur, a researcher, a networking participant. The experienced West-European curators have contributed to this transformation as tutors, avoiding the colonialistic supremacy complex.

The intense art exchange within the region where Istanbul is the centre of early accomplishments in global culture industry system with its connections to EU institutions, such as Goethe Institute, French and Italian Culture Institutes, Biennale and some semi-international artfairs, consists of multilateral exhibitions, roundtable or symposium meetings and artist residencies. These have been initiated quite early by forward-thinking local and curious curators and their international partners, who played their role as researchers as well as responsible actors with the support of the institutions of EU. These interactions have been between the official or semi-official EU institutions and individuals and private or civil initiatives of the aforesaid regions.

However, the state and local government cultural policies in the region were and are still under the spell of Modernist ideologies and state controlled culture industry, that lack professional education infrastructure, expert merits, action flexibility and international expansion. On the other side, since 1990's the private sector investments and supports are acting more in tune with the mainstream art dissemination system. Yet, the international art market has still its reservations to enter into these countries. The rather local collector financed art market is also intending to interfere in to the field of curating, however occasionally facing a resistance of professional ethics. Evidently, during the first decade of 2000

Istanbul art scene was very fashionable and many curators have entered into the region through their relations to local curators. These early international curators have contributed to the professional merits of curators, to the success and impact of Istanbul Biennale as well as to the local artists who had an ample ability and power to enter into the competitive international field of contemporary art.

Curatorial Responsibility

Two early exhibitions that were initiative and crucial in inviting the absent countries into the feats of contemporary art in Europe. The first one is the exhibition realized in Expo Arte, Bari, in 1989 with pioneering curators from Cyprus (Efi Strousa), Italy (Renato Barilli, Filiberto Menna, Pietro Marino), France (Gerard George Lemaire) Yugoslavia (Biljana Tomic) Spain (Teresa Blanche), Israel (Amnon Barzel), Turkey (Beral Madra). The other is *Europe Unknown* which was curated by Anda Rottenberg and realized in Krakow accommodating 45 artists and many curators from the Non-Western and Post-Soviet world and Western Europe in 1991. These exhibitions required serious curatorial responsibility and heralded the disappearance of the concepts as “the centre” and “the periphery”, the exhaustion of the modernistic models, defending the presence of the so called “local cultures”, mostly highlighting the names of charismatic cities. They opened the way to discover the so-called avant-garde artists and their dissident productions within the state controlled culture policies. Looking back to their content and form, these two exhibitions were quite unintentional in their approach to these unknown art scenes and genuinely explorative. Subsequently, due to the discourses against cultural polarisation, these exhibitions were labelled as “multi- culti communication” or “ethnic marketing” whilst these multi-cultural exhibitions were instrumentalized by political and economic powers. However, these early multi-cultural exhibitions that have been organized by EU and USA curators definitely served the absent countries to be part of the high-art game. Yet, due to the rules of art market, the discovered artists were immediately labeled, marketed, packaged for hyped international consumption. These cynical terms are not being used anymore, as the international exhibitions have become excessively crowded with artists from five continents, as we are even observing in the artists and curators lists of Venice Biennale, documenta Kassel, established in 20th century with Eurocentric proclamations. One can say that today, the artists and curators of the Non-EU have more priority in the international exhibitions. Venice Biennale 2019 is the mega show-case of this inevitable visibility.

The paradox is – although it is a positive one – up until today major political ruptures, upheavals and even wars in the aforementioned region have stirred the desire and volition for communication and dialogue through art and culture. For example, the Middle East artists and curators had an unforeseen access into the international art milieu after the Post-Gulf War. The Balkan Conflict aroused the interest of EU intellectuals and artists to the traumatized Balkan cities. Today, the migration and refugee crisis as well as post-truth confusion have provoked a more politically and culturally correct curating methods or attitudes. After 9/11/2001, when the definitions Islam, Axis of Evil and Terror reflected new political and cultural divisions together with their spheres of influence, the aforesaid region became again the destination of desire and dissidence, an experimental field for official cultural policies of EU. It is commonly acknowledged that the post-9/11 era has eroded civil liberties across the world.

Another curatorial responsibility emerged just before this attack. In 1995 The Rockefeller Foundation invited curators from Islamic countries to co-curate an exhibition for 49th Venice Biennale. The exhibition under the title *Modernities and Memories, Contemporary Art from Islamic Countries* was also a turning point in my vocation as curator. It turned my attention to the East and South-East of Turkey; since then organizing exhibitions, networking events and publications in collaboration with South Caucasus and Middle East artists and curators. The preparation process as well as the structure of this exhibition aimed to be a model for prospective projects that will be conceived and realized in Non-western countries. The project started with a series of meetings from 1995 on with the aim of realizing a joint cross-cultural communication between the Islamic countries to express cultural pluralism through contemporary art works. The curatorial group meetings were held in Paris (1995), Istanbul (1996), Jakarta (1996), New York (1996) and Venice (1997). The exhibition was prepared through a defined process of inquiry focusing on contemporary aesthetics, experience and criteria of art as well as on the philosophy and artistic vocabulary of the artist as regards to her/his cultural background. The first venue of the exhibition was 47th Venice Biennale 1997 in Zenobio Institute, Academia. The second venue was Istanbul in Dolmabahçe Cultural Center. Two panels, one with the artists and curators, the other with scientists, writers and theoreticians were held during the opening days. The artists in this exhibition have been selected for their ideas and concepts which reflect the socio-political-cultural environments and developments in their countries, for their competent exploitation of tradition and modernism which opens new perspectives and modes of perception and for their skill and knowledge in applying the universal art language into their native background. The exhibition neither promoted individual

artists nor represented national or regional identity or an artistic movement. However, it represented a common pattern in handling the conditions of Modernity and Post-modernity, it revealed cultural differences between the Muslim societies, it displayed the processes of re-practicing traditional distinctions, it suggested to move on undiscovered paths and to acquire new ways of perception.

Curating exhibitions of contemporary art and creating an image of art

Curating exhibitions with artists from very different national or regional contexts, in particular from countries with unfinished Modernities and with today's polarisation based on religions requires an intense dialogue and communication with the local artists and curators giving them the opportunity to convey their knowledge and experience. These exhibitions should be based on research, comprehension, recognition, appreciation and collaboration. The curator must explore dilemmas, difficulties and practical problems within these art scenes and their relations with the Western art centers. Since 1980's the majority of exhibitions, particularly the biennales and large scale cultural events are expected to be structured within these conditions, manifesting multiculturalism, in combination of religious, ethnic or traditional diversities and particularities. However, the remnants of the traditional curating techniques and concepts are still prevailing. In her inspiring speech in 1994 AICA Congress in Stockholm and Malmö Julia Kristeva has indicated that "contemporary art is at the heart of speculation, commercialism, the show business society and what since the fall of the Berlin Wall, has become known as the New World Order"³. How can we evaluate this far-sightedness after twenty five years about today's curating principles and techniques of international exhibitions?

Undoubtedly, there are advantages of Globalisation in liberating and increasing the artistic and cultural exchange between territories that could never communicate with each other before. Yet, there are disadvantages in pushing contemporary art productions into the whirlwind of the non-democratic orders, adverse political governance and Neo-liberal economy ruling in these territories. Evidently there is also an ever growing temptation to discover new or unknown art scenes probably as the eternal heritage of Orientalism and apparently due to the strange ferment that is made of the contemporary art making and art market all over the world.

» 3 Julia Kristeva, *What Good Are Artists Today?, Strategies for Survival-Now!*, Ed. Christian Chambert, *The Swedish Art Critics*, Lund University Press, 1995, p.25-37.

After the New World Order or Globalization, now in the age of Post-truth.

With multi-cultural allegations, with total electronic image penetration, the interaction between artists, official and private institutions, galleries, dealers, the public who are under the spell of all these dispositions and instrumentalizations, curating is extremely complicated and the relationships often strained. Within this environment, curating, criticism, dissenting, resistance and challenge, which are the essential aspects of contemporary art productions are under a submerged condition. Yet, Kristeva further said that “revolt is and integral part of pleasure principle; and without this pleasure we cannot be content with shows and performances”⁴.

Revolt is still the essence of art making and aesthetic experience interpreted by art criticism for the public. Here, the curator is taking the responsibility of exhibiting artists who are creating strategies of revolt, that is allusive in the concept and art works of the exhibition. In this regards, when the standardising entertainment and show culture which has an immense economic value within the global capitalism, interferes and manipulates the art and culture of revolt, even if the public will not experience pleasure, aesthetic perception and visual contentment, as Kristeva states⁵. If we acknowledge that system, ideology and policy discrepancies between the infrastructures of global art scenes are an essential obstruction in front of the artist and the curator, this is not so visible in the international biennale, in which the nations and supporting private sector remove the barriers in order to show-off their power. In that case the submerged position of the art and culture of revolt gets a relative freedom.

As nothing much has changed since Kristeva’s speech in the sense that entertainment industry has never withdrawn its claims on art and culture, and the world is enduring worst kind of transformations since the Gulf War, 9/11 and Iraq War, and is going through more severe transformations after the Arab spring, current Syria war and ongoing refugee crisis. Curators living and working in the regions and cities of the countries where the political and economic developments adversely affect art and culture policies, are obliged to re-think and re-form the content and form of the international exhibitions within these dispositions. They have to find less sophisticated, artist-friendly and down-to-earth strategies to revive the power of art to mediate between cultures and policies. Examples such as independent artist initiatives, residency programs and private sector investments and funds show that an intense dialogue is practiced on different levels of communication methods and strategies, with the involvement of different official, corporate or private groups of people. Apart

» 4 *Ibidem*, p. 25-37

» 5 *Ibidem*, p. 25-37

from the usual conceptual and formal objectives of art making today the significant aspects of this dialogue are: Homogenisation of the differences of cultural industry levels; elaboration of the political relations through art and culture; strategies of visibility for every art scene; respect to resistance and narcissism of the contemporary artists and curators; contribution to the different levels of art as an instrument for democratisation processes or in a more effective way, to the correction of democratic processes...

Contemporary societies seem to value art with a small a. It values culture only when it plays a practical or entertaining role in people's lives. In fact many societies in our region seem to have a big problem with the idea of art for its own sake, or culture for its own sake. Art and culture is appreciated when they should serve some other sake, such as economic advance, social education or therapy for the individual. Similarly, works of art are valued for their investment value rather than for their inner merit. The answer to the question, what is curating in these circumstances, cannot escape these realities. The contemporary art exhibition is a transgressive field in the positive sense where the viewer, together with the artist and his background or environment can pass over or beyond these standard life models that ignore human spirit and free thinking. It is clear that in our age we have to venture in order to have the freedom of thinking, speech and expression; the democracies are not complete and accomplished. ●

Izabela Kowalczyk

Art historian, cultural researcher,
academic teacher, critic, curator of
exhibitions, professor at the University
of Arts in Poznań.

She is an author of books on critical art,
feminism and the re-interpretation of
history in contemporary Art. She has
written over 200 articles for various
collections and scientific journals.

Kowalczyk is a winner of Jerzy Stajuda's
Artistic Critics Award for critical and
scientific activity and she also won the
award of the Association of Art Historians
for the book *Body and power. Polish
critical art of the 90s*.

Her the most important publications:

*Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat
90.*, (*Body and power. Polish critical art
of the 90s*), Wydawnictwo Sic!, Warszawa
2002; *Niebezpieczne związki sztuki
z ciałem*, (*Dangerous connections between
art and the body*), Galeria Miejska
Arsenał, Poznań 2002; *W poszukiwaniu
małej dziewczynki*, (*Looking for a little
girl*), red. wraz z E. Zierkiewicz, Konsola,
Poznań-Wrocław, 2003; *Kobiety, feminizm
i media*, (*Women, feminist and media*), red.
wraz z E. Zierkiewicz, Konsola, Poznań-
Wrocław 2005; *Matki-Polki, Chłopcy
i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce*,
(*Polish-Mothers, Boys and Cyborgs.
Art and Feminism in Poland*), Galeria
Miejska Arsenal, Poznań 2010; *Podróż
do przeszłości. Interpretacje najnowszej
historii w polskiej sztuce krytycznej*,
(*Journey to the Past: interpretations of
the latest history in Polish Critical Art*,
Wydawnictwo Academica, Warszawa
2010; *Mikroutopie codzienności*, (*Micro-
utopias of everydayness*), Centrum Sztuki
Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2013.

Art exhibitions in the context of civic education – case studies of own selected curatorial concepts

In this text, I intend to show that art exhibitions can play an influential role in civic education. This is because they are a kind of framework of art and are expressive of how art can be read and interpreted in a host of new ways. This framework embeds artworks in the context of specific issues, themes or social problems. Thus, an exhibition can become a framework that updates the potential inherent in creativity and at the same time can thematise issues from both the field of art and reality. An exhibition can therefore lead to a reconfiguration of the visual order, which I will discuss later on in this text in reference to Jacques Rancière's ideas. While preparing art exhibitions, it is also worth remembering to attract the audience and make them interested in the presented material. This is especially important since in countries such as Poland, visual arts are still underestimated, and contemporary art works are often considered to be merely excesses of blasé artists. It is a cliché to affirm that schools do not teach students how to experience and receive contemporary art. It is only when visiting exhibitions, interacting with artworks and participating in curatorial tours and workshops related to a given exhibition that the audience can understand not only art but also the problems it raises. Therefore, exhibitions play an important educational role and, ideally, they should refer to socially important, topical issues, taking into account the "here and now" of the viewers themselves. This does not mean, however, that they should be unambiguous in their message, nor should they spell out precisely what the exhibited works are all about. Rather, they should trigger an affect between the audience and the works on display, as well

as between the individual works, as suggested by Mieke Bal in her text "Exhibition as Film"¹.

Curating exhibitions can therefore play an important role in the process of art education, but also in civic education understood as raising people to live in a civil society and sensitising them to important social issues, especially to various injustices and exclusions which must be opposed. Civic education should also sensitise one to differences and to various views existing in a given society and should teach respect for these differences rather than impose a single vision of the world.

I do not think that the absolute goal is to organize exhibitions that are supposed to activate the audience, although of course it may be one of the more important curatorial strategies. Naturally, participatory art has a great potential to attract and interest audiences in the possibilities of concrete actions. However, it is worth remembering Claire Bishop's objections to some elements of participatory art. In her essay "Viewers as Producers", the author mentions Jacques Rancière's unpublished essay "The Emancipated Spectator" (2004), where the philosopher addresses the passivity of theatre spectators. Rancière believes that the opposition between "active" and "passive" viewers is based on presuppositions between looking and knowing, watching and acting, appearance and reality. This is because the binary of active / passive invariably divides the public into the part who have a capacity for reception and those who do not. In other words, the division line is marked by the recipients' cultural competence. This creates an allegory of inequality. "Drawing analogies with the history of education, Rancière argues that emancipation should rather be the presupposition of equality: the assumption that everyone has the same capacity for intelligent response to a book, a play or a work of art"². Adopting this perspective, as Bishop stresses, we all are equally capable of coming up with our own interpretations. We should therefore follow a principle which would not divide audiences into active and passive, capable and incapable, but instead would invite us all to appropriate works for ourselves and make use of these in ways that their authors might never have dreamed possible³.

I likewise support Mieke Bal's assumption when she writes: "the primary task of exhibition should be to encourage visitors to stop, suspend action, let affect invade us, and then, *quietly*, in temporary respite,

» 1 Mieke Bal, "Exhibition as Film", [in:] *(Re)Visualizing National History. Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, ed. R. Ostrov, Totonto, Buffulo, London 2008, p. 15-43..

» 2 C. Bishop, "Introduction/Viewers as Producers", [in:] *Participation (Documents in Contemporary Art)*, ed. C. Bishop, London, Massachusetts 2006, p. 16.

» 3 *Ibidem*.

think”⁴. Consequently, the exhibition should provide the viewers with an opportunity to find their own space, perspective and methods of reading art. This is possible only when curators try to construct the exhibition as a narrative recommended by Bal: as an invitation to a debate which does not impose a one-sided reception. Thus, the exhibition may become a kind of public forum where important issues are taken up and discussed.

In many cases contemporary art not only adopts a critical attitude towards stereotypes rooted in our mentality, but also creates situations in which we can learn about something that is only seemingly unimportant. It can draw attention to the contradictions present in our reality and allows us to think without offering obvious solutions. In this way, it can help us to better grasp at least a fragment of our reality, e.g. by asking difficult questions about social issues. Above all, it shows that we do not need to think the same or agree with one another to still be able to have a meaningful dialogue that will not be aimed at showing that we are ultimately right, but rather will bring out a polysemy of different meanings and views. The critical curatorial strategy that I advocate in this text should, above all, bring out the critical potential of art.

This potential is connected with making comments on the world around us, showing the conflicts that our reality is full of, as well as pointing to various possible interpretations. Thus, art shows that there are no unambiguous decisions, even if art itself is socially or politically engaged. Moreover, critical art often reveals and lays bare what is unobvious, “subcutaneous”, unclear, and marginalised⁵. After all, “to perform criticism means to make easy gestures difficult”⁶.

A critical curatorial strategy should examine the institution of democracy, eliminate the boundaries of identity that are strictly defined by social order, and strive to reconfigure the visual order, transforming it from a monolithic to a varied one. According to the French philosopher Jacques Rancière,⁷ artistic activity can become political only through the transformation of the visual order and its perception. Rancière is involved in politics within the imagery because, as he says, aesthetics has its own politics. Politics within aesthetics determines the visibility or invisibility of certain phenomena, presupposes a certain hierarchy of themes or democratises the aesthetic order. In the light of these considerations, art has political power when it sows ferment, destroys a given order of represen-

» 4 Bal, op. cit., p. 40.

» 5 See my reflection on critical art in the book *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002.

» 6 Quoted after: Z. Bauman, “O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia”, [in:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, ed. G. Dziamski, Poznań 1996, p. 137.

» 7 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, introduction A. Żmijewski, afterword S. Žižek, transl. J. Kutyla and P. Mościcki, Warszawa 2007.

tation and undermines the conventions of imagery. This political subversiveness is a “departure from the frame”, a rupture with conventions, a loss of structure, a touch of the uncanny. In the case of art exhibitions, the point would be to present topics from the margins, but also those that may cause controversy and the aforementioned affect. This could be, for example, showing gender hierarchies, which in the art world have usually remained transparent, pointing to marginalised social issues or revealing hidden power relations. What is of major interest is what happens at the junction of art and reality, and I think that pointing to this area can lead to a reconfiguration of the visual order, which contemporary art often strives for.

The curatorial practice of such a reconfiguration may mean working with multiple identities, identifying links between different types of exclusions as well as recognising the “others” of our own discourses. It is in order at this point to recall the suggestion of Krzysztof Pomian, who wrote about the relations between contemporary art and democracy: the former, though not exclusively, is underpinned by an awareness that democracy requires differences: collective, political, ideological, religious, etc., and that disputes and debates are its prerequisite. “The strength of democracy lies in its unique ability to transform its conflicts from a threat to collective coexistence into a source of cultural, social and economic dynamism”⁸.

In this text I will try to show these issues in relation to the exhibitions I have curated or co-authored in order to determine where I myself stand and indicate the convergence of the theoretical assumptions I espouse with my curatorial practice. My primary interest is contemporary art in Poland and Central Europe. My research focuses on such issues as: feminist art, critical art and art related to recent history, including the Holocaust. I attempt to include these problems in my curatorial activities.

I have curated a dozen or so exhibitions, including the following ones: *Dangerous Liaisons* in Arsenał Municipal Gallery in Poznań, 2002, *The Allure of Power (on dispersed power, ideology and seeing)*, Arsenał Municipal Gallery, Poznań, 2009, *Microutopias of Everyday*, an exhibition of works from the collection of the Centre for Contemporary Art in Toruń, 2013 - 2014. I took part in the preparation of the show *Gender Check / Sprawdzam płeć: kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej* (Vienna, Warsaw, chief curator: Bojana Pejić, 2009, 2010), 2008, 2009. I moreover collaborated with Janina Hobgarska, the main curator of the exhibition *It's a Bitter Fate - Polishness*, held in BWA Art Gallery in Jelenia Góra in September 2014. In September 2017, I curated the show *Polish Women, Patriots, Rebels*, hosted by the Arsenał Municipal Gallery. Important for all these exhibitions are references to social issues

» 8 K. Pomian, “Sztuka nowoczesna i demokracja”, *Kultura współczesna*, No. 2 (40) 2004, p. 35-43, typescript made available by the Author.

(e.g. gender), the concept of democracy and the different mechanisms of power affecting us. When creating an exhibition, I always try to ask about the “here and now” and at the same time try to “unfreeze” the existing reality. I strive to address topics that are “uncomfortable”, controversial, and sometimes even considered “non-artistic”. I also address topics from the margin of art history or excluded from it.

The objective of changing the dominant discourse was important also for Bojana Pejić during her work on the *Gender Check show*⁹. She wished to rewrite the history of contemporary art in Eastern Europe in the context of gender issues. As the curator herself observed:

In general it all started because I was angry because of non-visibility of art of this part of the world. The other important thing is that there are many publications about art of Eastern Europe of socialist and post-socialist period, but none is about gender or the gender in art. On the other hand, there is sociological literature on gender in communism and post-communism, but they don't deal with art. So I thought maybe in this exhibition we could try to put together these two things¹⁰.

The *Gender Check* show allowed me to compare avant-garde art with works of socialist realism and trace in them the construction of gender, fields of limitations, exclusions, and subversions. The exhibition offered an opportunity to interpret this art according to such dichotomies as: private / public; communist / capitalist; democratic / nationalist, active / passive; watching / being seen, freedom / enslavement, and submission / subversion. Moreover, it was an attempt to deconstruct these dichotomies. The exhibition not only posed questions about the construction of gender, but also about the construction of communist and post-communist reality and the construction of identity in these systems.

I myself addressed the demand of transforming the visual order into an exhibition during the 2009 show held in Poznań titled *The Allure of Power (on disperse power, ideology and seeing)*¹¹. The works on display brought out covert interconnections and implicit activities of all kinds of power, shunning at the same time any didacticism. They were to provoke

» 9 *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, MUMOK Vienna (13.11.2009 - 14.02.2010), *Płeć? Sprawdzam. Kobieć i męskość w sztuce Europy Wschodniej*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warsaw (19.03 - 13.06.2010).

» 10 I. Kowalczyk, D. Łagodzka, E. Zierkiewicz, “Anger of Bojana Pejić. An interview by the occasion of Gender Check Exhibition at the Warsaw's Zacheta Gallery”, *Artmix*, No. 24 (14), “Gender Europy Środkowej”, 24.08.2010, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/18402>, [access: 23.03.2018].

» 11 The show gathered the following works: *Chronicle* by Bogna Burska, *Mandalas* by Maurycy Gomulicki, *She-Ona* by Izabella Gustowska, *Charms of Power* by Elżbieta Jabłońska, *Negroisation – Exhumation of a Certain Metaphor* by Tomek Kozak, *Patterns* by Zofia Kulik, *The Gay, Innocent and Heartless* by Zbigniew Libera, *Bestiary* by Aleka Polis, and *The Charm of Rebellion* by Mariola Przyjemaska. See also *The Allure of Power (on dispersed power, ideology and seeing)*, ed. I. Kowalczyk, Poznań 2009.

to the following questions: To what extent can power work through pleasure? How does it enslave us and make us lose our vigilance? How do the actions of dispersed power manifest themselves in the visual area? What can enter the area of visibility and what is excluded from it? What is the power of the artists? What are the links between the politics of aesthetics and the aesthetics of politics?

The installation entitled *She-Ona* by Izabella Gustowska is a perfect example of references to the above questions. The artist invoked José Carlos Somoza's book *Clara y la penumbra (The Art of Murder)*¹². The novel tells the story of an art world in which there is a current called hyper-dramatism, where living people become works of art. The artist in the novel instructs his models on how to act as works of art. The voice of the narrator in Gustowska's work, imposing certain orders on the girls, is a voice that does not take "no" for an answer. The relationship between the author and the woman transformed into a work of art replicates the traditional relationship between the artist and his model as described by Lynda Nead¹³. The posing model confirms the status of the artist as simultaneously a creator, judge and owner. By choosing an excerpt from Somoza's novel, Gustowska came up with a visual metaphor of the artist (creator and owner of the woman's body) and of the model, who is subordinated to him. Gustowska's work can be interpreted in more general terms, too, as an indication of how easily we succumb to the dictates of culture, losing our own identity at the same time. Moreover, the artist depicts a world where all is processed, digitised, transformed into images and presented to the public.

Another example is provided by the photographs from the series *Gay, Innocent and Heartless* by Zbigniew Libera. Here masculinity appears as a kind of game, played by big boys in uniforms, who dream of great adventures. Masculinity is shown here as a convention. Libera's partisans, although they try to be "real men", are in fact their opposites; they are eternal boys who only play war. They show emotions and mutual attachment, are carefree, innocent, delicate, and sensitive. They are beautiful and Libera's photographs could be presented as an example of military fashion in a lifestyle magazine. Thus, even in its military version, masculinity is becoming more and more subordinated to the rules of popular culture.

The aim of the exhibition was to confront the "frozen" reality (in which the status quo, including social and gender roles, are never questioned) with the artists' critical and ambiguous interpretations. They pointed to: the institutionalisation of contemporary art, the links between

» 12 J.C. Somoza, *Klara i półmrok*, Warszawa, 2004.

» 13 L. Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London 1992.

art and popular culture, the consent to neoliberal rules governing the contemporary world (the work of Mariola Przyjemaska), the sexual relations of power as part and parcel of the art world (Gustowska), unwritten rules that determine what can be shown and what is lost sight of (e.g. the racist imagination revealed in Tomek Kozak's work).

Similar themes were likewise important for the show *Microutopias of Everyday*, a selection of works from the collection of the Centre for Contemporary Art in Toruń, held from October 2013 until January 2014. I tried to construct it as a kind of post-feminist and post-humanistic narrative with a strong emphasis on the importance of the private sphere, which is most often excluded or marginalized in museum discourse. It was also important for me to point out the relations between different spheres of life and art, as well as between particular works of art, between works of art and the audience, as well as between theory and art. During the organisation of this exhibition I had on my mind Nicolas Bourriaud's idea that art does not aim at saving the world, nor can it be identified with politics, but it still embraces ethical issues and is marked by a "democratic concern"¹⁴. I actually owed the title of the exhibition to this author; microutopias of everyday can be understood as activities aimed at new and better models of reality, which include a conscious, creative formation of one's environment, caring for one's own place and for everyone and everything we deal with as well as striving to improve relations with others - people, animals and the whole natural world.

The works exhibited were divided according to seven categories. The "Private is Political", where the works touched upon the private sphere and everyday activities, was the "heart" and most crucial part of the exhibit. Contemporary artists (e.g. Elżbieta Podlaska, Oskar Dawicki, Marcelina Gunia, Marek Sobczyk, Józef Robakowski, Marian Stepak, Maciej Kurak, and Max Skorwider) use everyday reality, play with it and give it new meanings. They try to elevate the simplest, most ordinary activities or they only indicate what has remained unnoticed for centuries. One of the most interesting works in this context was the painting by Marek Sobczyk recalling the figure of Katarzyna Kobro, who throughout her life lived at the crossroads of art and reality. The point was to emphasize the meaning of everyday life, which, as Jolanta Brach-Czaina wrote, is the basis of our existence and provides the background of what is exceptional and extraordinary. Therefore, without everydayness, although it is unnoticeable in itself, we would not be able to appreciate unusual and great things¹⁵. It therefore seems so important to regain everyday reality and the private zone for art.

» 14 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, transl. Ł. Białkowski, Kraków 2012, p. 91.

» 15 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1998, p. 55.

The other parts of the exhibition were: “Art is the Weapon of the Defenceless”, “Organic Life”, “Posthumanism”, “Art in the Peripheries”, “Genius Loci”, “Is Art a Lie? These categories referred to various overlapping aspects of life and activity and the division into these spheres was arbitrary. The individual parts of the exhibition carried out a kind of dialogue. The aim was to reveal the arbitrariness and conventionality of the categories according to which we function and through which we perceive art, such as: private – public, individual – community, aesthetic – political, organic – artificial, life – death, nature – culture, global – local, artistic – everyday. I wanted the audience to reflect on the above categories but also to choose their own ways of reading this art. The viewers were given the freedom to choose the direction of visiting the exhibition, and the sections of the exhibition located around its central part enabled the visitors to move around freely.

The next show I want to mention here is *It's a Bitter Fate – Polishness* in Jelena Góra in 2014. In this case of prime importance was the question about different models of patriotism. Patriotism and patriotic symbols have been appropriated in Poland by right-wing politics, the Catholic Church and football fans. If we want to talk about patriotism in a different way, we should try to change the way we think about it, taking into account the visual order itself. Therefore, when working on an exhibition, proposing specific works for it and writing a text for the catalogue¹⁶, I put forth the notion of critical patriotism. In Poland there are two traditions of defining patriotism, both dating back to the 19th century. There is the romantic tradition, connected mainly with Adam Mickiewicz's ideas, related to the independence struggle, inclination for armed struggle and the elevation of the status of victims. There is also the civic tradition that focuses on civic attitudes, concern for the state and responsibility for others, which can be connected with the thought of Kamil Cyprian Norwid, who, although linked to Polish romanticism, is also sometimes referred to as its greatest critic¹⁷. Norwid aptly described the Polish nation, for instance indicating that “We know how to argue with and how to love one another but are incapable of differing with one another in a beautiful and nice manner”¹⁸. He also pointed out the lack of thinking during national uprisings meant to bring back independence (“[...] all the reading community is in ruins in a nation, [...] where energy always precedes intelligence, and

» 16 I. Kowalczyk, “Two Patriotisms, Two Traditions”, [in:] *Gorzki to chleb jest polskość/ It's a Bitter Fate – Polishness*, ed. J. Hobgarska, Jelena Góra 2014, p. 110-118.

» 17 M. Janion, *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, vol. II, Warszawa 1985, p. 302. I am thankful for attracting my attention to this book to Prof. Przemysław Czapliński.

» 18 B. Stelmaszczyk-Świontek, “Norwid. O powołaniu artysty i człowieka”, [in:] C.K. Norwid, *Wybór poezji*, introduction and commentary: B. Stelmaszczyk-Świontek, Łódź 1988, p. 24. I am indebted to Jacek Zwierzyński for his assistance in pinpointing the source texts.

every generation suffers a bloodshed”¹⁹). He noticed that the Polish bread is indeed bitter and observed poignantly: “We are no society. We are a huge national banner”²⁰. Thus, the poet censured his compatriots for their lack of collective feelings and actions connected with caring for others and for the entire society. It is precisely this concern and sensitivity to harm to others that can be described as critical patriotism, which is one of the main tasks of civic education.

Most of the artists presenting their works at the exhibition *It's a Bitter Fate – Polishness*²¹ shared a critical approach to Polishness and related myths, depicting what was overlooked in the heroic tradition of Romanticism. At the same time, their artistic activities showed a civic concern for their country and responsibility for others. Poland has not been and is not a national monolith, as our native patriots want to believe. For example, the work *This Last Sunday* (2011) by Dorota Podlaska showed the old National Stadium in Warsaw as one of the areas of multiculturalism, where the Vietnamese minority, one of the biggest ethnic minorities in Poland, was especially active. Ideas unpopular in the context of the Romantic paradigm were invoked likewise by Aleka Polis in her work *Milk and Honey*, with quotes from Erich Fromm, e.g. “Love the other”, “I am loved since I love”, “What counts is faith in your own love, in its ability to awaken love in others, and in its permanence”. Both Aleka Polis and Monika Drożyńska (*I Admire Her. She Is Right Here*) refer to self-love, love towards others as well as frivolous love, at variance with the romantic ideals of unrequited love or a self-sacrificial love for one's homeland.

In the context of artistic criticism of Polishness, one should quote Norwid's words: *Is this bird ill that fouls its own nest? / Or is it one who lets not talk of that? (Czy ten ptak swoje gniazdo kala, co je kala, czy ten, co mówić o tym nie pozwala)*²². No doubt, artists in a way “foul their own nest” by referring to what is evil, small-minded and xenophobic, ironically presenting excessive attachment to tradition and heroicising our past. This ironic approach is at variance with the aggressive and hateful statements of so-called true Poles. In fact, however, the latter are the denial of well understood patriotism and yet they reveal themselves with such force (e.g. during the Equality March in Białystok in 2019) that more and more

» 19 C.K. Norwid, *Myśli o Polsce i Polakach*, selection: M. Dobrosielski, Białystok 1985, p. 36.

» 20 *Ibidem*, p. 52.

» 21 The authors participating in the exhibition were: Adam Adach, Hubert Czerepok, Monika Drożyńska, Wojciech Duda, Paweł Hajncel, Władysław Hasior, Paweł Jarodzki, Grzegorz Kłaman, Jerzy Kosalka, Tomasz Kozak, Kamil Kuskowski, Karolina Melnicka, Anna Molska, Dorota Podlaska, Aleka Polis (Aleksandra Polisieicz), Marek Sobczyk, Zbigniew Szumski, Ewa Świdzińska, Przemysław “Trust” Truściński, Antek Wajda, and Marek Wasilewski.

» 22 “Czy ten ptak kala gniazdo, co je kala” (1856), [in:] Norwid, *Dzieła zebrane*, ed. J. W. Gomulicki, vol. II, PIW, Warszawa 1966, p. 101.

often there is talk of a cultural war. Right-wing patriotism transforms into hate speech and can lead to violence, which shows how difficult it is for the Polish right-wing supporters to cope with differences within society and how much we all need civic education. It is art that can be the area of reflection on such conflicts, pointing to different competing positions. Art can be a warning and an encouragement to think critically and it can provoke reflection on whether we can finally learn to “differ beautifully”. The aim of this exhibition was, first of all, to try to re-evaluate our thinking about patriotism and to show that patriotism also means civic attitudes and caring for others.

Speaking of contemporary Polishness, one cannot ignore the gender issue. Disenfranchising women, depriving them of rights, including the freedom of speech, was shown in the exhibition in Karolina Melnicka's video *Polish Burkha* (2013): a woman wearing a white-and-red burka sits by herself in a stadium amidst sports fans' aggressive shouting. Inclusion of the female body into the national symbolism was moreover indicated by Ewa Świdzińska's work *Emblem* showing the female crotch in red lingerie, against which is shown a white embroidered figure of a butterfly, bringing to mind the eagle, the Polish emblem.

I included the two last works also in the exhibition *Polish Women, Patriots, Rebels*, held at Arsenal Municipal Gallery in 2017²³. In this case I wanted to change the perception within the exhibition discourse, where women's issues were most often shown as belonging in the private zone, less often from the perspective of public space. Moreover, if the subject of Polishness is addressed in art, the issues related to women appear rather marginally. I wanted to change this by proposing to look at women's issues from the perspective of public space, social protests and patriotism. I wanted to inspire reflection on the visibility of women and issues concerning them in the public sphere, as well as to ask questions about the strategies of action for women's rights - on the one hand to emphasize the importance of community and relativity, but on the other hand - to bring out what can be described as the contemporary “feminism of power”. According to Naomi Wolf, it means, among other things, rejecting one's own phantoms of politeness, respect for diversity within women's groups, gaining strength, independence, and power²⁴. I believe that art, through its sym-

» 23 With the participation of: Chór Czarownic, Iwona Demko, Monika Drożyńska, Marta Frej, Irena Kalicka, Kolaborantki, Kolektyw Złote Rączki, Zofia Kuligowska, Dawid Marszewski, Karolina Melnicka, Ewa Partum, Liliana Piskorska, Jadwiga Sawicka, Ewa Świdzińska, and the photographers: Mateusz Budzisz, Barbara Sinica and Radosław Sto.

» 24 N. Wolf, *Klin klinem*, transl. B. Limanowska, (fragment of the book *Fire with Fire. The New Female Power And How it Will Change 21st Century*, Chatto & Windus, London 1993), [in:] *Spotkania feministyczne*, ed. B. Limanowska and T. Oleszczuk, Warszawa 1994/1995, p. 40-53.

bolic power, is able to convey such ideas and thus strengthen the social message and the feminist agenda.

The main aim of this show was to reflect on the situation and problems of contemporary Polish women as citizens, participants of public life, patriots and demonstrators taking part in 2016 during the so-called “Black Protests” against attempts to make more stringent the anti-abortion law. The rallies, which gathered thousands of people, were accompanied by anger and outrage, and the vast number of protests throughout Poland showed the government that a single spark was enough to turn the masses against them. In the case of protests, activism intertwined with creative activities, and the art of female artists involved in the Black Protest movement became a commentary on it and a way to strengthen the message. To my mind, the strength of these protests, their vocal symbolism and their diversity deserved a comment in the form of an exhibition.

One of the symbols of the manifestations were black umbrellas, a reference to which was made in Ewa Partum’s work *Feminist Quotes*; she depicted these symbolic black umbrellas and showed the slogan “You deprive us of the freedom of decision, we will deprive you of power”, transcribed literally from a Black Protest banner. The work, placed at the start of the exhibition, presenting mainly the younger generation of artists, was also a symbolic combination of different generations of feminist artists - the oldest and the youngest ones. Some of the works on display referred directly to the protests, such as the recordings of Chór Czarownic [Choir of Witches] (their song “Your Power” was the anthem of the Poznań manifestations); the banner of Kolektyw Złote Rączki [Golden Hands Collective] from Krakow “I think, I feel, I decide”; a series of memes by Marta Frej describing women’s activism (*I Took Part in the Black Protest Because...*); a work by Iwona Demko *408,223 Hikes of the Skirt, or My Dream About Black Protests*. Other works subverted patriotic symbolism: Polish Burkha by Karolina Melnicka and Agata Zbylut’s Caviar Patriot (a dress made of football fans’ scarves), and a photo by Lilianna Piskorska, showing herself in bed with a “real Pole” in bedclothes bearing the Polish national emblem (*Self-Portrait with a Borrowed Man, aka I am a Poles so I Have Polish Duties*, 2016). There were also works that stressed community aspect and collective action (Choir of Witches, Golden Hands Collective).

In the case of this exhibition, just as in the context of the Bitter is this Polish Bread show, I wanted to emphasize critical patriotism, which is revealed through, among other things, concern for women’s rights, including the right to legal and safe abortion. On the one hand, this exhibition recalled the power of the Black Protests. On the other hand, it wished to ironically appropriate national symbols, which today seem to belong unequivocally to one option, as well as to point to the terror inherent in

the national conservative discourse (the work of Monika Drożyńska), i.e. decisive opposition to any differences. However, it was also about emphasising the community aspect, the power of protesting women, their heritage remembered *Once in a While* (Jadwiga Sawicka), solidarity with others (including the non-human ones - Irena Kalicka), as well as the reflection on Polish hostility (Dawid Marszewski). The exhibition of *Polish Women, Patriots and Rebels* caused a stir, aroused emotions and triggered heated discussions, which took place long after its conclusion²⁵.

As I pointed out at the beginning of the text, I believe that exhibitions can play an important role in the process of civic education, understood as education for living in a civil society and sensitising to important social issues, especially the problem of exclusion. They can therefore shape civic attitudes towards caring for the environment and for others, especially those vulnerable. The exhibitions selected for this review were aimed at drawing attention to the problem of constricting neoliberal rules and rigid social and gender roles assigned to individuals (*Allures of Power*); they likewise pointed to the need of caring for all that surrounds us, of bringing out the significance of the private zone, of the local community and of cooperation (*Microutopias of Everyday*), to critical patriotism (*It's a Bitter Fate – Polishness*), and to women's rights (*Gender Check and Polish Women, Patriots, Rebels*). Naturally, there are many more questions that can be addressed in art exhibitions embracing the demand of civic education. Suffice it to mention the issues of sexual minorities tackled by exhibitions designed e.g. by Paweł Leszkowicz (e.g. *Love and Democracy*, Łaźnia Centre for Contemporary Art, 2006 and *Ars Homo Erotica*, National Museum in Warsaw, 2010). One other topic can be sensitising the public to the question of illness and its cultural contexts, as in the case of the show held at the National Museum in Poznań: *Disease as a Source of Art* (2019). Today, in turn, the issue of the threat to the life of our planet and of the destroyed environment is particularly pressing.

The critical curatorial stance I am advocating here is therefore founded on a commitment to protecting the rights of the excluded, women, minorities, emigrants, animals, and the entire planet. One must not forget today how closely these individual issues are interlinked. Our participation in the global circulation of goods affects both the people used as cheap labour and the quality of the entire environment. "The modern world is a system of interconnected vessels, where everything affects everything else and nothing happens in a vacuum",²⁶ argues Margaret Atwood, while

» 25 See a text on this topic: A. Araszkiewicz, "Szczenie śmiechem Meduzy?", [in:] *Polki, patriotki, rebeliantki*, ed. I. Kowalczyk, Poznań 2018, p. 52-70.

» 26 "Margaret Atwood: Końca świata nie będzie, czeka nas koniec człowieka", an interview by M. Nogaś, *Wysokie Obcasy*, 27.05.2017, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,21846737,margaret-atwood-konca-swiate-nie-bedzie-czeka-nas-koniec.html>

Rosi Braidotti says: “It is crucial for instance to see the interconnections among the greenhouse effect, the status of women and LGBTQ+, racism and xenophobia and frantic consumerism”²⁷. Exhibitions that do not shun these problems and that address contemporary exclusions and threats are primarily to sensitize the audience to these issues, to provoke debate, but also to draw attention to the fact that there are no clear decisions, that our diagnoses concerning the contemporary world are mixed, that we are different and that we should respect each other’s differences. Although exhibitions may seek to raise awareness of the issues of exclusion, they should refrain from being unambiguous and one-sided. When constructing any exhibition, one should remember about the ambiguity of art and its openness to a wide variety of interpretations. Thus, it may happen that an exhibition or the works presented will be interpreted against the intentions of its authors, but at the same time may allow us to see the problems that the curator did not think about when preparing the show. In this way, Claire Bishop’s demand to open up to the public and assume that they are an equal partner in the discussion is implemented. In order for the exhibition to be a part of the process of civic education, arouse emotions and provoke discussion and critical reflection, it should first of all show the relations between art and the contemporary world, our life and important problems of the contemporary world. In such a case, it is not possible for the audience to remain indifferent to it. ●

Izabela Kowalczyk

● <https://orcid.org/0000-0002-9808-2416>

» 27 R. Braidotti, *Posthuman. All Too Human*. Yale 2017, p. 25.

Beniamino Foschini

Born 1981, in Ravenna, Italy. Is a PhD candidate at the Institut für Kunstgeschichte, LMU, Munich, and research associate at the Akademie der Bildenden Künste München. Outside his academic career, Foschini has been active as an independent curator for contemporary art. In 2008, he won the Milan-based residency *European Course for Curators of Contemporary Art*, organized by Fondazione Ratti, Como, and its visiting professor Charles Esche. After writing for magazines such as *Exibart* and *Flash Art*, Foschini is now a contributor for www.doppiozero.com. His ongoing PhD research has the working title: *Parody and Kazimir Malevich: Victory over the Sun (1913), between art, literature, and theatre*.

Parodying (case of curatorial strategies of Kazimir Malevich)

Recently at a symposium on Gustave Courbet in Munich,¹ Michael Fried remarked that enquiries on works of art have to start from a “motivated description.” It does not mean that one has to omit cultural history or any other para-pictoriality in his analysis. Indeed, it does imply the birthright of subject’s vision, that imperfect potentiality which is the eye, in the process of looking at art or at every visual expression *per se*. Your eye suggests you the motivation for describing an object.

Through this perspective, I think that not only art history but also curatorship deal with the “motivated description” brought up by the subject’s imperfect eye, and that logocentrism has to be put on other, subsequent, lanes. Both the art historian and the curator start from observation – this observation is informed by the subject’s background –, then they make a choice, then they are found by a frame, then they conceive and write a book or an essay, or conceive and install an exhibition.

In doing this, one has several options. The most obvious one is *epigonism*: you catch and follow the flow and the various mainstreams. On the other pole of the spectrum, there is the radical one, which I would like to call the *parodic*.

Please do not be disturbed by the term *parody*, which seems nowadays to have been vulgarized again and confused with terms as “mocking,” “spoof,” or “farce,” after been precisely described and evaluated by structuralists and post-structuralists. Moreover, it was recently argued by Marion May Campbell, Dominique Hecq, Jondi Keane, and Antonia Pont,

» 1 Gustave Courbet and the Narratives of Modern Painting (27-29 March 2019), Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Munich; organized by Stephanie Marchal (Ruhr-Universität Bochum) and Daniela Stöppel (Ludwig-Maximilians-Universität München); funded by the DFG and the Carl Friedrich von Siemens Stiftung.

that the term parody needs to be enquired again.² Of course, not all parodies are radical or subversive: among them you have plenty of gradations.

Still today it seems to me that the most fascinating treatment of the notion of parody lays in two essays by Russian formalist Yuri Tynjanov (1894-1943), “Dostoevsky and Gogol (For a Theory of Parody),” 1921, and the unfinished “On Parody,” 1929. In the latter essay, Tynjanov has an interesting point, splitting parody into *parodic form* and *parodic function*.

We should clarify our terms regarding an important point – the problem of the *formally parodic* [parodicheskii] and the functionally parodic [parodiinyi]; in other words – the problem of parodic form and parodic function. Formal parody, or the formally parodic, is the application of parodic form to serve a non-parodic function. Using an existing work as a model for a new one is a very common phenomenon. But if the given works belong to different (say, thematic and lexical) environments, then something emerges that is formally close to parody while having nothing functionally in common with parody at all.

It is clear, meanwhile, that the fact of a work being directed toward another one (and even more so, against another one), i.e. its functionally parodic nature, is intimately connected with the significance of the other work in the literary system. [...] This is why functionally parodic works are usually directed toward phenomena of contemporary literature, or toward contemporary attitudes to old phenomena; a functionally parodic relationship to half-forgotten phenomena is hardly feasible.³

Thus, parody-as-parody does not belong to a form, it is not the quality of an object. A formal parody is what we might define as pastiche, in which the elements constituting the object are clearly recognizable, because part of cultural history: a today’s parody of a Raffaello painting is a formal parody which does not serve a parodic function. What should be

» 2 “Collectively we see the contemporary moment as being in urgent need of an enquiry into parody’s relation to the revolutionary impulse, and to examine the degree to which violence inhabits the heart of parodic practice itself.” Marion May Campbell, Dominique Hecq, Jondi Keane, and Antonia Pont, “Art as Parodic Practice”, *TEXT*, no. 3 (October 2015), p. 11. I am indebted to Prof. Marta Smolińska for suggesting this publication. The mentioned article also gives a glimpse into scholarship on parody in the 20th century.

» 3 Yuri Tynjanov, “On Parody [1929],” in: Yuri Tynjanov, *Permanent Evolution: Selected Essays on Literature, Theory and Film*, translated by Ainsley Morse and Philip Redko (Boston: Academic Studies Press, 2019), p.235-236, 240. I am indebted to Prof. Ainsley Morse for having me handled in advance the final version of her edited and translated edition of Tynjanov’s writings (with Philip Redko), especially because it includes “On Parody,” to my knowledge translated into English for the first time.

motivating the reworking of such an old work of art? That is why Tynjanov identifies the parodic function as directed towards or *against* the chronologically proximate parodied object: the function becomes a weapon of contemporary criticism.

Parody has to do with the recognizable, but at the same time it engages the notion of the unexpected. The level of expectedness or unexpectedness involves the attitude of the subject towards the object, i.e. of the observer towards the exhibition and the works of art: if the object meets the expectations of the subject, then the object may be qualified as epigonal. On the other hand, if it does not meet the expectations, and furthermore it disturbs the subject, laying bare his system of values, then the object may be qualified as parodic.

Please allow me to make an example from a little known story, about a Kazimir Malevich's lecture in 1913. Speaking at a debate on contemporary painting at the Troitsky Theatre on March 23, 1913, in St. Petersburg, organized by the avant-garde group of artists *Union of Youth* [Soyuz molodezhi], Malevich tries to explain to the audience the difference between "new" and "old" painting, between his version of Cubo-futurism and what he calls imitative painting, i.e. naturalistic painting. Let Aleksei Kruchenykh, the poet more affine to Malevich at that time, speak for him:

Malevich, in presenting his paper, was harsh. [...] Then, as far as I can recall, the following occurred: 'You don't understand the Cubists and Futurists?' said Malevich. 'Well there's nothing surprising in that, if Serov shows ...' and he turned to the screen on which at that moment appeared a picture from a fashionable magazine. An unbelievable roar arose from the audience, the police demanded that the meeting be stopped, we had to announce an intermission.⁴

Malevich here offers a typical parodic practice, because in the frame of a lecture, which is expected to be consequent, consistent, and explanatory, he *substitutes* a picture (a slide of a Valentin Serov's painting) with another one (a slide of a commercial photograph), whilst announcing the former. Using parody as a functional device, thus deconstructing the form-lecture, Malevich does not meet the expectations of the audience, provoking uproar and maybe some laugh. The performance is almost a parodic example by the book,⁵ but it is so radicalized, that it becomes a fierce

» 4 Aleksei Kruchenykh, "On Malevich," in: Irina A. Vakar, Tatiana N. Mikhienko, eds., *Kazimir Malevich. Memoirs, Criticism*, Vol. 2 (London: Tate Publishing, 2015), p. 113.

» 5 According to Gérard Genette: "I propose therefore to (re)baptize as *parody* the distortion of a text by means of a minimal transformation [...]" Gérard Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, tr. Channa Newman, Claude Doubinsky (Lincoln/London: University of

weapon of criticism against the notion of imitation in art. This kind of provocation, in my opinion very consciously planned by the artist, has also extra-artistic – if not even beyond good and evil – motivation, because Serov, the celebrated painter, passed away prematurely in 1911: Malevich's parody has not even respect for those who rest in peace.

Not by chance, Malevich extends his range of activities into curating. His curatorial choices are fundamental in shaping both *Tramway V. The First Futurist Exhibition* (March 1915) and *0.10. The Last Futurist Exhibition* (December 1915 – January 1916) in then Petrograd. Malevich scholar Aleksandra Shatskikh states that Malevich considered exhibition making an “ideological matter” and that he “took their organization very seriously”.⁶ For the sake of the exhibitions' integrity and unity, and in order to advance the proposal for a “conceptual” vision of curating, Malevich does not invite some friends (Aristarkh Lentulov, Vladimir and David Burliuk to *Tramway V*, and the latter to *0.10*), who are at the time not so radical and ideologically functional as him and others. Malevich makes choices and takes the risks: who are the artists whom I respect, and who deserve to be shown in an ensemble, in order to render an exhibition a unity? Not out of friendship but out of vision. That is what the experience of the historical avant-garde still teaches us today: in the process of curating there has to be a choice, motivated by vision and description, and every other contingency has to be discarded as useless and mostly counterproductive.

Shatskikh advances further interpretation on Malevich as curator (of himself) in *0.10*:

The organization of the wall plane according to the collage principle, the posters with numbers word, and sentences, the presence of a single intent, and the conscious reinforcement of this intent in the hierarchical segmentation and value topology of the exhibition space reveal the innovative nature of Male[vich's exhibit at '0.10.' It was an independent concept, not the sum of the pictures presented. The Suprematist would be a pioneer in a type of art that in just a few decades would come to be called an installation.⁷

The two walls dedicated to his Suprematist paintings offer possible interpretation of Malevich's parodic attitude to practice. The “free” han-

Nebraska Press, 1997), p. 25. Orig.: Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982)

» 6 Aleksandra Shatskikh, *Black Square. Malevich and the Origin of Suprematism*, tr. Marian Schwartz (New Haven, CT, & London: Yale University Press, 2012), p. 23.

» 7 *Ibidem*, p. 107-108.

ging of the paintings as part of one unitary installation responds to what later Malevich addressed regarding the question on the identity of Soviet museums: “[...] I think that a museum’s walls are planes on which works should be placed in the same order as the composition of forms is placed on a painting plane.”⁸ But, if we accept Malevich’s auto-mithopoiesis that Suprematism is strictly connected with the events of the opera *Victory over the Sun*, 1913,⁹ and that the piece is a fierce parody of Symbolist theatre, drama, costumes and set design, one might advance the idea that, in order to break the bridges with the “old” world, Malevich does actually functionally parody museums’ hanging, i.e. the so-called “Petersburg Picture-Hanging Method”, whose model was, fair enough, the Hermitage in St. Petersburg.

More radically, Malevich does hang his “royal infant,”¹⁰ the *Black Square*, in the corner usually dedicated to the religious icon in domestic environment, that is like to say, he *substituted* the “old” icon with a “new” one. It is an aspect which, of course, *Mir iskusstva* artist, stage designer, and writer Aleksandr Benois immediately recognized in its provocative set:

Mr. Malevich depicting a black square framed by white, unnumbered but hung in the consecrated place high in the corner, just below the ceiling. Undoubtedly this is the ‘icon’ that Messrs. Futurists propose to take place of madonnas and shameless venuses; [...]. The black square in its white cover is not a mere prank, not a simple challenge, not a random minor episode that, through pride, through arrogance, through the flouting of everything that is loving and tender, it will lead everyone to their doom. This is no longer the hoarse cry of the barker, but the chief ‘trick’ in the booth of the newest culture.¹¹

To which Malevich answers privately with a grain of *Witz*:

And you will never see the fair Psyche’s smile on my square.
And it will never be a mattress for lovemaking.¹²

» 8 Kazimir Malevich, quoted in: Shatskikh, *ibidem*, p. 106.

» 9 Kazimir Malevich, “To Matiushin [27 May 1915, Kuntsevo],” in: Irina A. Vakar, Tatiana N. Mikhienko, eds., *Kazimir Malevich. Letters, Documents*, Vol. 1 (London: Tate Publishing, 2015), p.65.

» 10 Kazimir Malevich, “From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Realism in Painting [1915-16],” in: Troels Andersen, ed., *K.S. Malevich. Essays on Art. Volume I*, tr. Xenia Glowacki-Prus, Arnold McMillin (Copenhagen: Borgen, 1968), p. 38.

» 11 Alexandre Benois, “The Last Futurist Exhibition [January 9, 1916],” in: Vakar, Mikhienko, Vol. 2, op. cit. p. 517.

» 12 Kazimir Malevich, “To Alexandre Benois [May 1916],” in: Vakar, Mikhienko, Vol. 1, op. cit. p. 87.

Hazardous as it might be, the question arises, if Malevich exerts self-parody too, as a curator, in different times and locations, when he exhibits his suprematist paintings. Following Rainer Crone's and David Moos' hints, I was able to trace at least eleven works which were hanged and rotated differently in those exhibitions for the sake of which we have photo documentation.¹³ This specific curatorial practice by the artist cannot be casual and it has fruitful implications:

[...] Malevich [was] able to break with a habit that centuries of repetition had turned into an unquestionable norm: the painting as a direct metaphor of a framed window, opening onto the external and referential world. This conception presumed a necessary – and often hierarchical – orientation toward a designated top versus bottom, and a left side versus a right side. In Malevich's work [...] the elements that constitute a picture are dealt with autonomously and individually within the same painting.¹⁴

It is possible to compare photographs depicting the following exhibitions: *0.10*, Petrograd (1915-16); "Kazimir Malevich: His Way from Impressionism to Suprematism", 16th *State Exhibition*, Moscow (1919-20); *Kazimir Malevich*, solo show at Hotel Polonia, Warsaw (1927); solo show, *Grosse Berliner Kunstausstellung*, Berlin (1927). Could the different hanging of eleven paintings, rotated 90°, 180°, or 270°, being interpreted as functionally self-parodic? Even if the idea is fascinating, it is here complicate to substantiate: I stated above, that parody has to play with expectations, in order to work. The fact that two of the above mentioned exhibitions were staged in front of two separate West European audiences (Warsaw and Berlin), and that the other two took place in Petrograd and Moscow, excludes the possibility that the audience could had perceived the different hanging. However, this does not entail the possibility that Malevich wanted to experiment his curatorial practice, in order to verify himself, and only by himself, the "objectlessness", autonomy, and self-reflectivity of his paintings.

We have seen how modernist curatorship grows up from artistic

» 13 Rainer Crone, David Moos, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure* (Munich: Prestel, 1991), p. 156-158. Crone and Moos traced five paintings, all very famous: *Suprematism: Painterly Realism of a Football Player: Color Masses of the Fourth Dimension*; *Suprematist Painting: Aeroplane Flying*; *Suprematism: Self-Portrait in Two Dimensions*; *Suprematist Construction*; *Suprematism: Supremus No. 50*. I also found: *Suprematist Painting* (1915-16, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen); *Suprematist Painting* (1917-18, Stedelijk Museum, Amsterdam); *Suprematist Painting* (1915-16, Stedelijk Museum, Amsterdam); and three other paintings I still have not traced in collections.

» 14 *Ibidem*, p. 157.

practice, and that the parodic function of the curatorial practice had its role in defining some principles. I could give you more examples of groundbreaking exhibitions curated by artists in the age of modernism, with more or less degrees of functionally parodying the notion of exhibition: the *Dada Messe* in Berlin (1920, curated by Georg Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield), the *Raum der Abstrakten* in Hannover (curated by El Lissitzky and Provinzialmuseum Hannover's director Alexander Dorner, 1926-28), or the *Exposition Internationale du Surréalisme* in Paris (organized by André Breton and Paul Elouard, but curated by Marcel Duchamp, 1938). But another time maybe. ●

30.V.2019

Mateusz M. Bieczyński

A lawyer, a lecturer, a curator and the vice-chancellor of research at UAP. In 2007, Bieczyński completed his studies at the Faculty of Law and Administration at UAM. A year later, he graduated from the Institute of Art History UAM. In 2010, he received LL.M Magister Legum in German Law from The Faculty of Law at Potsdam University. In 2011, he received his PhD from INP PAN on the basis of a dissertation entitled: *Legal boundaries of creative art freedom in visual arts*. In 2019 he accused the degree of habilitation doctor. Between 2012-2013, he completed a curatorial programme at CuratorLAB at Konstfack University College for Arts Crafts and Design in Stockholm in Sweden. Bieczyński is an author of such monographic studies as *The concept of art in German legal literature and legislation of German Federal Constitutional Court*. He is also an author of various scientific articles. Bieczyński was a curator of such exhibitions as: *Lech Majewski. Telemach* (CSW Znaki Czasu in Torun, 2013), *Instalatorzy* (Galeria Art Stations, Poznań, 2014), *Who are you?* (10th Inspiration Festival, at TRAFO Trafostacja Sztuki, Szczecin, 2014), *Linia Horyzontu* (UAP, Poznań, 2016), *The Culture of the Poster* (Excellence Century Centre, Shenzhen, Chiny 2017) and *Shortcuts* (Muse Gallery, Hongkong, 2017).

White Cube

and the art market.

Are white walls really

so innocent?

Introduction

In his 1979 book *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Brian O'Doherty criticised the theory of the clean, white gallery space. Its publication met with a degree of interest among artists and critics which was unexpected by the author. Many received it enthusiastically and some said: "I wanted to write it myself"¹.

His main criticism was levelled at the white cube which, contrary to appearances, is a far cry from a neutral space. As the author pointed out, it is an historical construct. Through severing all ties with reality and through the sterilisation of the art environment, the white cube as the venue of art presentation, sacralises all that will potentially be exhibited there. The white cube was responsible for the "sublimation of art", liberating it from all extraneous contexts. Therefore, the new strategy appropriated a kind of moral capital underpinning the idea of the "autonomy of art", also in the market sense. This is because a work of art displayed within the white cube broke free, at least theoretically, from any constraints other than the act of pure reception. This assumption, too, was undermined by O'Doherty, who tried to prove that entering such a gallery, the visitors do not feel at ease and their perception of art is not free from the impact of the context of its presentation.

This article attempts to revisit the concept of the white cube in the context of the historical evolution of ways of thinking about art exhibitions. It seeks to point to the genesis of the ubiquity of "white walls" as

» 1 A. Cain, *How the White Cube Came to Dominate the Art World*, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-white-cube-dominate-art>, access 11.06.2019.

a “neutral” manner of displaying works of art and moreover poses a question about a possible connection between the development of this strategy with politics and economics (the art market), which was something O’Doherty implied. The article will also outline the relationship between the purification of exhibition interiors and the process of a growing autonomy of art seen as the empowerment of artistic activity and its liberation from the impact of different external circumstances. According to commonplace opinions, the ubiquity of the concept of displaying art within an abstract white space coincided with the birth of Conceptualism and its demand of creating art which would not respond to the expectations of the art market. This claim, however, finds no unambiguous confirmation in theory and fact, although it is not completely unjustified, either. It can be seen as a statement which results from the dissemination of the white cube model as the leading exhibition strategy at a time when Conceptualism was an extremely popular art current.

The underlying idea of this text is a conviction of the impossibility of the assumption of neutrality of the white cube in both the semantic and market aspect. The text moreover aims to address the concept of art not for sale, or free from commercial considerations and to answer the question whether the idea of the white cube has at any point of its history been associated with “not making a living on art”?

Two exhibition models and their significance

One does not need to look far to assess whether artworks were presented on colourful walls in the era preceding the idea of the white cube. Suffice it to see pictures from the main Louvre gallery, where works by great masters are shown against a red background, as was historically the case.

The difference between the way of displaying old and contemporary art inspired the US curator Ronald Jones to come up with a concept of an exhibition dedicated to two pre-eminent twentieth-century artists who contributed significantly to the development of so-called artistic avant-garde movements of their time: Pablo Picasso and Marcel Duchamp².

Can these two artists be displayed side by side during the same show? If so, how to do it? Such questions haunted Jones during his studies aimed at designing the exhibition concept. One of his first inspirations was a note found in a New York archive. It was made in Picasso’s hand at the request of the American artist and animator of art life Robert Henri, who collected information about the artists who arrived in the USA to escape from World War I which was ravishing the European continent. Henri

» 2 See *He Was Wrong*, the exhibition website, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/picassoduchamp/more-about-the-exhibition/>, access 4.08.2019.

tried to come up with a list of participants of the *Armory Show* (1917). Picasso's list included diverse artists, e.g. Henri Matisse and Ferdinand Leger. Duchamp was the last name on the list, even though the Frenchman's name was misspelled as "Ducham" because the Spaniard knew him only by hearsay.

Picasso's mistake became one of the symbolic reference points for Ronald Jones. The error can be interpreted in a completely new light when seen in relation to the Cubist's statement after Duchamp's death: "He was wrong". Picasso's misspelled note and his opinion about his ideological rival determined the exhibition title: *Picasso – Duchamp: He was wrong!*³ The exhibition poster features graphic silhouettes of both artists, who seemed to be preparing for a boxing match. The image did not specify who the curator believed was wrong. In order to grasp the meaning of this juxtaposition, one should realise the difference between the artistic positions adopted by both the protagonists of the show curated by Jones. The tension between them was succinctly summed up by Maria Poprzęcka in an interview published in *Polityka* weekly:

"If at the moment of Duchamp's death someone had asked about the most important artist of the 20th century, the answer would most likely have been Picasso. Yet, one hundred years later he seems at bottom a traditional artist. What did Picasso do? He made oil paintings on canvas. This means he did not really depart from a very traditional medium of painting or prints. When we look back on the 20th c. from the perspective of ours, we can see that it was Marcel Duchamp who was the most important and influential artist"⁴.

Jones saw the relationship between Picasso and Duchamp much the way Poprzęcka did. Jones saw Picasso as a representative of an old-fashioned world of traditionally construed art, while Duchamp represented innovation. This was reflected in the manner of displaying the works of both artists. The Spaniard's works were put in a gallery labyrinth built of walls painted in uniform colours (some were burgundy and others navy blue). The Frenchman's works were displayed within a sterile white cube.

During a curator's tour of the exhibit, one visitor asked Jones about the underlying idea of this arrangement. The curator explained that he intended to show the argument between the two giant artists, only one of whom deserved to be called a genius, he believed. The US curator appreciated Duchamp by showing him as a precursor of a new way of thinking about art. According to Jones, by contrast Picasso represented a purely

» 3 *He Was Wrong*, the exhibition website, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/picassoduchamp/more-about-the-exhibition/>, access 16.06.2019.

» 4 A. Świerczewski, *Duchamp. Sarkastyczny kpiarz, nieuchwytny geniusz, rozmowa z Marią Poprzęcką*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1766140,1,duchamp-sarkastyczny-kpiarz-nieuchwytny-geniusz.read>, access 16.06.2019.

visual approach to art and as a result was markedly less innovative. This was to be borne out by two quotes which the exhibition reiterated: “If only we could pull out our brain and use only our eyes” (Pablo Picasso), “I was interested in ideas rather than in visual products. I wanted to restore the painting as a being at the service of the mind” (Marcel Duchamp). According to Jones, we owe to Duchamp the shift from aesthetics to the meaning of the work.

Asked about the connection between the white cube and the colourful walls on the one hand, and the market life of art on the other, Jones hesitated and then curtly responded that Duchamp was honest as he was selling ideas, whereas Picasso flirted with the public, selling paintings and sculptures. Only when still pressured, Jones admitted that it was the Spaniard rather than the Frenchman who was more successful on the art market. Did the colour of the walls contribute to the potential of commercialising art? Were the white walls more innocuous and not subject to the rules of the market? What was the significance of Marcel Duchamp in the process of linking the idea of the white cube with the autonomy of art and its freedom from any commercialisation? Before any attempt to answer these questions is made, it would be in order to identify the historical sources of the white cube concept.

Why the White Cube?

While we owe the dissemination of the term “white cube” to O’Doherty’s critical stance, the very idea is far earlier. Its canonisation is most often tied with the establishment of the Museum of Modern Art in New York (MoMA) in 1929 and the reforms which this institution experienced in the 1930s and in the three decades after World War Two. The idea has its roots in the latter half of the 19th century, in reflections on what art should be shown to the public.

Public galleries which began to operate at the end of the 18th century mostly applied the exhibition system taken over from the private collections in which they had originated. The works were shown as a kind of “wall paper”, gathered and hung side by side without any space in between. They covered the walls nearly completely. This corresponded to the connoisseurs’ conviction that it was only this way of displaying artworks which enabled any comparisons of different authors’ styles.

This exhibition policy was criticised by recipients in the second half of the 19th c. Thanks to the activity of the reformers of museum policy such as e.g. economist William Stanley Jevons (1835-1882), John Cotton Dan (1856-1929) and Charles Eastlake (1793-1865), numerous changes were introduced into the presentation of artworks and as a result the mu-

seum wall was no longer invisible. Gradually, ever new museums in various countries adopted similar standards; paintings were to be hung at eye level (of an average viewer) or higher. As a consequence, the lower part of the museum wall was revealed, which prompted museum staff to start debates on the colour of the previously hidden walls.

Of paramount importance for the development of a new way of thinking about art exhibitions were also texts by Benjamin Ives Gilman (1852-1933), a secretary of the Boston Museum in the years 1893-1925. In 1918, he published his first empirical study on how to visit a museum (*Museum Ideals of Purpose and Method*)⁵. In the text he proposed the term museum fatigue to denote an institutional convention of displaying artworks, which requires some effort on the part of the public⁶. It was the desire to counter this perception fatigue that seems to be the major objective factor for the changes in the manner of exhibiting works, ranging from academic convention to the white cube.

In Europe, the architecture of the Bauhaus had a crucial importance for the shift in the thinking about exhibition venues. Its characteristic model of functional and to some extent purist architecture which gave up any decorativeness and monumentality characteristic of historical styles for the sake of a clear-cut structure adjusted to the user's needs was due to the introduction of white-painted walls. While the theoreticians of the Weimar School did not prescribe white walls as the obligatory background of museum exhibitions, their reductionist vision of architecture had a strong impact on many imitators and ultimately greatly contributed to the introduction of this solution⁷.

It was only in the 1930s that the colour white began the standard colour of gallery and museum walls. Of importance in this respect were German exhibitions held since the 1930s, which leads to a rather uncomfortable conclusion that the cultural policy of Nazi Germany contributed to the dissemination of the idea of the white cube. This was the suggestion of Charlotte Klonk, a German art historian: "In England and France white only becomes a dominant wall colour in museums after the Second World War, so one is almost tempted to speak of the white cube as a Nazi invention. At the same time, the Nazis also mobilised the traditional connotation of white as a colour of purity, but this played no role when the flexible white exhibition container became the default mode for displaying art in the museum"⁸.

» 5 B. I. Gilman, *Museum Ideals of Purpose and Method*, Cambridge 1918.

» 6 B. I. Gilman, "Museum fatigue", *The Scientific Monthly* 1916, vol. 2, no. 1, p. 62-74.

» 7 K. Murawska-Muthesius, P. Piotrowski, *From Museum Critique to the Critical Museum*, New York 2016, p. 70-72.

» 8 *The White Cube and Beyond*, an interview with Charlotte Klonk, <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/white-cube-and-beyond>, access 11.06.2019.

Naturally, the Germans were, “unfortunately”, first. However, if we ask who did it consciously, it was Americans who beat others, more specifically MoMA’s first director Alfred Barr. He was the first to “cement” the white cube as an exhibition strategy. While the white cube had actually emerged earlier at the Harvard Art Museum and at the Wadsworth Atheneum (early 1930s), it was the simplifications introduced in the space of the *Cubism and Abstract Art* show from 1936 went down in art history as the first case of a fully conscious use of the white wall as the background of contemporary art. The launch of the new MoMA building in 1939 concluded a certain stage of transformation of exhibitions space: a shift from a gallery wall densely covered with painting towards the spatial emptiness of the white cube, where the architectural elements were reduced to the bare minimum.

However, the application of the white cube in commercial galleries took place only after the Second World War, in the 1950s. If, then, we can see the use of the white cube as the demonstration of attempts to liberate art from market considerations, the attempts failed. They were unsuccessful in that the art market adjusted quickly. It took if for granted and soon appropriated in extenso. Symbolically, the crowning achievement of the process of the idea of the white cube being taken over by the commercial art world may be the launch in 1993 of Jay Joplin’s White Cube Gallery in London. The appropriation of the notion of the white exhibition cube in the very name of commercial activity in the field of art led to its definitive subordination to the art market, no matter if today Joplin’s gallery walls are neither white (they are painted light grey), not cube-shaped (the rooms are irregular in shape)⁹.

The idea of not making money on art

Art history in Europe is a history of gradual liberation of artists from the impact of various external conditions of the creative process. This process was accompanied by a growing fame of the artistic professions, which went a long way from the ancient occupation of slaves, unworthy of a free man (a conviction about the demeaning nature of physical work) to, successively a craft, a privileged position at royal and ducal courts, a task of academics, and finally today’s free activity (an independent freelancing artist). The evident liberating transformations in the field of art were strongly linked with the financial aspects of creative activity. In fundamental terms, we may say that artists, like any other person, have had to earn money to sustain themselves. They also need money to create at

» 9 C. Jencks, “Opening up the White Cube” [in:] idem, *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, Hoboken 2012.

all (creation of conditions conducive to the creation of art, purchase of necessary materials, etc.). Artists, in varying degrees at different times, were then, unless they obtained other funding, dependent on those who offered them commissions. Breaking free from this dependence was one of their prime objectives.

How to make art, however, counting on some income and remain at the same time to the greatest extent possible independent of external influence? How to make decisions about what one creates and at the same time make good money? This dilemma became widespread first in modern times and led e.g. to the establishment of the Royal Academy in Paris.

The launch of the Academy did not free the related artists from the expectations of those who gave them commissions and their money. However, this did change the character of their relationship. This meant the professionalisation of art life and related exhibition activity. Now it was artists, hoping to obtain commissions from admirers of their mastery, showed their works at the Salon in Paris. They were no longer commissioned works but mostly made on the initiative of the artists themselves, who participated in a competition assessed by a professional jury. The winner could rely on social acclaim and lucrative contracts, e.g. from the royal court. Financial motivation was present, then, but was veiled as connoisseurship. To maintain this camouflage that sublimated art it was necessary to develop the narrative of the artistic genius free from any motivation other than an artistic one (*art for art's sake*).

Before long, in the second half of the 19th c. this approach was verified by the market. It absorbed an excess of artworks made for the purpose of the Salon. These works were traded by art dealers, who catered for wealthy burghers and so-called bourgeoisie. Works were displayed in private galleries, in large numbers. Soon, however, the model began to crack. Those who purchased new artworks were said to have poor knowledge about them and to have little if any appreciation for the real value of art; they thus easily succumbed to fads. Artists who were not appreciated by the new clientele, most likely because the latter were disappointed, pointed out that in order to be noticed and sold, art has to resort to "prostitution", i.e. cater to the lowest tastes. The fear of being seen as a conformist in the realm of art led artists to the adoption of the idea of artistic independence. This process recognised the artist as the author of the work of art and directly contributed to the aforementioned reform of the exhibition system, which involved the change in the manner of presenting works of art – no longer densely packed on a wall, with captions indicating the authors' names. An "escape" from the allegation of the artists' solely financial motivation was, then, one of the key reasons for commencing reflection on exhibition strategies.

The risk incurred by the Impressionists, who departed from studio painting for the sake of open-air spontaneity did not make them bankrupt only because a few art dealers trusted in the value of their art and took efforts to sell it to American collectors. Impressionism may, then, be seen as a breakthrough in art history, not only because it offered a new concept of imagery but also because the concept itself was a result of creative pursuits of the artists themselves and not a reaction to the fads within the artistic community. A shift in thinking about art triggered the first attempts at changing the way it was displayed. Exhibitions held in artists' ateliers were different from those organised by art dealers in that they included innovative arrangements, such as the display of paintings on easels rather than on walls.

The opposition of the artistic community to earning money as the sole reason for taking up art was then partly correlated with the simultaneous changes in art exhibition strategies. This culminated between the world wars, first of all among the Dadaists. Active here, apart from Marcel Duchamp, was Tristan Tzara, the author of the 1918 Dadaist manifesto. The text of the manifesto included a question whether earning money was the aim of art and then pointed out that a work of art serves other purposes. The critique of a commercial approach to art was not unambiguous, then, if strongly implied. The question about the status of art posed in the manifesto was interpreted as "rhetorical" since it was immediately followed by a statement that art serves the purpose of individual expression and its commercial aspect was thus questioned. Naturally, this conclusion was only wishful thinking. That the artists connected with the Dadaist movement had to find subsistence remained as topical as ever. They objected to both public museums and private galleries and the exhibition concepts they developed. Their artistic statements took place in cafés and venues which were not formally related to art display.

The divergent approach to the commercial contexts of art life before and after Dadaism and the relation between the approach to money and ways of art exhibition become very evident when we compare the two artists referred to jointly above: Pablo Picasso and Marcel Duchamp.

While the latter is sometimes seen as completely uninterested in earning money on art, the former is synonymous with commercial success.

Roughly at the time when the French Dadaist shocked the New York high society, his competitor from the Stockholm exhibition Pablo Picasso started cooperating with the art dealer Henry Kahnweiler. Pursuant to the agreement they both signed, the agent had the exclusive right to sell all of the artist's works and paid for them in advance, even before they were created. The Spaniard's accepting a fixed fee from his dealer was very symbolic and indicated that the latter has no impact on what the artist would

create. Picasso was in this way provided for and had full artistic freedom. The ideal postulated by French academics was finally implemented.

In the meantime, Duchamp disarmed the “innocuous” agreement between Picasso and Kahnweiler with his statements related to art. He laid bare Picasso’s prime intention of selling paintings in the traditional sense of the term. The Spaniard’s challenging the public consisted only in the proposition of a new form yet retained the conventions of the art market. The similar motivation of Picasso and e.g. the Impressionists to try to interest the audience and convince them of the new concept of art was reflected in the relationship with the next art dealer, Paul Rosenberg. He paid Picasso a permanent salary against the sales of works by 19th-century masters to American collectors. It can therefore be said that the success of Impressionism sustained avant-garde art. In symbolic terms, this interdependence actually compromised the power of Picasso’s artistic innovation; rather, he remained on the side of the conservative model of relations in the world of art, while Duchamp seemed to propose something completely different. He seemed to break free from the artist-art dealer system in which Picasso was stuck. “Through the character of Picasso’s exhibitions and with the approval of the artist himself, Rosenberg – according to Fitzgerald¹⁰ – endeavoured to sustain the image of Picasso as a contemporary master in the midst of the masters of the past rather than as a rebellious revolutionary”¹¹. Such a construction of the image of the Spanish Cubist revealed a significant tension between the early period of its rebellious history and the later period, more classical in its meaning. In other words, it can be concluded that Picasso’s association with the art dealers who paid him a fixed salary compromised the controversial nature of his works, as can be seen from the comparison between *Les Femmes d’Alger* and the small still-lives from the blue and pink periods. Perhaps Picasso, who had to provide for himself and gain material stability in the face of the instability of his personal life, sacrificed, possibly not entirely in line with his own preferences, the concept of an artistic experiment to fight for the inclusion in the pantheon of great masters appreciated by a wide audience. In this he was largely successful as he left to his heirs a total of 312 million dollars.

The initial positions of Duchamp and Picasso are comparable since both began with a scandal. While the Frenchman’s painting oeuvre was not extensive, at least one of his paintings has gone down in history – *Nude Descending a Staircase, No. 2*. Due to the level of controversy it

» 10 M.C. Fitzgerald, *Picasso and the Creation of Market for Twentieth Century Art*, New York 1995.

» 11 P. Juszkiewicz, “Od Salonu do galerii. Krytyka artystyczna i historyczna zmiana”, *Artium Quaestiones* 2002, vol. 13, p. 245.

triggered, the work can be likened to Picasso's aforementioned *Les Femmes d'Alger*. Creating it, Duchamp transgressed artistic canons. He redefined the painting act both formally and semantically. Additionally, he referred to kinetic photography. The controversy surrounding the presentation of this work pushed him in a completely different direction than Picasso. He was provoked to go even further. In 1923, he even decided to stop working at all. In an interview with *Show* magazine, he was asked what his livelihood was since he had not been creating for almost half a century. He answered: "*Tell Show* that I'll respond as soon as I have received a full financial dossier from all the members of their editorial team"¹².

According to many studies, Duchamp never showed any liquidity. In addition, on June 8, 1927 he married Lydie Sarazin-Lavassor for money. This marriage of convenience was preceded by the conclusion of a prenup stating that the wife would pay the artist a fixed salary as long as he painted and played chess. Since he played almost continuously, the marriage broke up and the couple divorced on January 25, 1928¹³. Many years later Lydie Sarazin-Lavassor described this marriage in a book with a rather subversive title: *A Marriage In Check: The Heart of The Bride Stripped Bare by Her Bachelor, Even*¹⁴. Duchamp himself commented on it in one of his later interviews: "I realized at one point that it was not necessary to burden life with too much weight, too many things to do... with a wife, children, a house in the suburbs, and a car... And I realized this relatively early on"¹⁵.

Duchamp's self-declared indifference to money was apparent in his deliberate provocation of bourgeois tastes and his questioning of the rules of traditional aesthetics. Although he did not seek to sell his works, thanks to his acquaintance with the Arensbergs, American collectors of contemporary art, he did not have to pay rent as the collectors paid it in exchange for the ownership rights to the *Large Glass*, a work that was yet to be created. Besides, Duchamp earned money by teaching his friends French.

The very fact of the Dadaist's rejecting ideas for the sake of money is not tantamount to his total lack of interest in earning it. Some of his subsequent works take up the question of making a living; the 1923 poster *Wanted* shows an amount of 2,000 USD and *Monte Carlo Bond*, or a series of bonds with the artist's portrait, meant to amass an amount necessary for testing his own innovative system of playing the roulette in

» 12 F. M. Naumann, "Duchampiana II. Money is No Object", *Art in America* 2003, p. 67.

» 13 J. Seigel, *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*, Berkeley/London/New York 1995, p. 188.

» 14 See L. Fischer Sarazin-Levassor, *A Marriage In Check: The Heart of The Bride Stripped Bare by Her Bachelor, Even*, Dijon 2007.

» 15 F. M. Naumann, "Duchampiana II. Money is No Object", *Art in America* 2003, p. 67.

one of the most famous casinos¹⁶. In the second half of the 1920s, Duchamp made several transactions in the art market. He bought over 80 works by Francis Picabia and 27 sculptures by Brancusi, which he then sold at a profit¹⁷. Ultimately, before his death Duchamp amassed a total of 360,000 US dollars.

In the context of the different attitudes of Duchamp and Picasso towards the idea of making money through art described here, the way of reading the exhibition from the Stockholm museum, where the Spaniard was shown as one of the old masters and the Frenchman as a modern artist in a white cube, changes slightly. The demarcation line between the two rooms and between the two creative attitudes, is also an expression of the changed way we understand the relationship between creating art and earning money from it. Picasso represents the classical approach, where art is a product and an object. Duchamp is a symbol of a change in thinking, of art as an idea. Art exists regardless of whether someone pays for it or not. In this way, the colourful walls behind Picasso's paintings expressed the commercialization of his art, and the white walls surrounding Duchamp's works expressed the ambivalent role of money in his activity.

Conclusion

In the period of over 50 years since the death of Marcel Duchamp, the interest in his work has been constantly growing. Numerous exhibitions held in the most prominent institutions (New York in 1973, Paris in 1977, Venice in 1993) and many publications devoted to him, written by renowned art critics and historians, have established his position as the king of the artistic avant-garde. There are many reasons for this admiration, the most convincing of which was most likely his constant games with the audience.

Duchamp's example shows, however, that artists never meant "not do earn anything" through their art, but rather wished to free themselves as far as possible from the necessity to follow the tastes of the audience. Opposition to the entanglement of art in the market mechanisms reached its climax in Duchamp's attitude, yet it did not mean a complete renunciation of the art world. Duchamp was not a Diogenes of contemporary

» 16 P. Read, "The 'Tzank Check' and Related Works", [in:] R. E. Kuenzli, F. M. Naumann, *Marcel Duchamp. The Artist of the Century*, London 1996.

» 17 Asked if this did not interfere with his vision of not creating for profit, he answered: "No. A man must live. It happened because I didn't have any money. Man has to eat something. Food, always food, and painting for painting's sake are two completely different things. Both can be done simultaneously, without the need to destroy either. Therefore, I did not attach much importance to the sale of these works" (F. M. Naumann, "Duchampiana II. Money is No Object", *Art in America* 2003, p. 70).

art, although some think so, but he was closer to this attitude than other contemporary artists.

Ronald Jones, by juxtaposing Duchamp and Picasso via two different exhibition strategies, only indirectly referred to the differences in their approach to the art market. His exhibition was an illustration, if perhaps not a fully deliberate one, of the link between the mental revolution brought about by the ready-made concept to contemporary art with changes in the way of thinking about exhibition spaces in their non-commercial (mainly educational) function. The observations made in this article seem to suggest that the idea of the white cube was only a secondary connection with the attempt to liberate art from the influence of market rules. In other words, the white cube, the autonomy of art and the idea of freeing artists from market systems are the canonical themes of modern art history that have developed in parallel and each of them has its own, separate history. The moment of their meeting was the period between the 1930s and the 1950s, when it seems that for a short time they were intertwined on the level of declarations, i.e. theoretical assumptions, and not artistic practice. This relationship, however, was neither permanent nor based on solid foundations. The trace it left behind, expressed in the alleged reluctance of some artists to make money, is rather a result of individual reflections of those who, for certain reasons, did not have to or did not want to make money from their work, rather than an expression of a broader artistic rebellion.

The proposal to free art from the commercial context, i.e. to change the perception of art in such a way that artists' creations are not products, seems to be the most coherent in the case of practices based on the idea of social activism and interventionism, although there we also deal with the issue of remuneration for work. Actionism and interventionism are, however, examples of a departure from the idolatrous treatment of art within the space of the refined white cube as a testimony to the revealed truths. Ephemeral forms of post-conceptual art therefore appear as a chance to break with the aesthetization of art in the white gallery. In practice, however, this kind of art can also be absorbed by the market. Ideas and their documentation are as commercialised as the works of art which were previously sold.

Consequently, the demand for social emancipation of art as expressed in the slogans "art for art's sake" and "autonomy of art", like the idea of the white cube itself, does not seem to effectively protect artistic creativity against its commercialisation. An interest of viewers in a particular type of work generates a desire to own it. This, in turn, naturally drives the supply. Works of artists who did not care about making a profit during their lifetime are often sold after their death. Today it is difficult

to imagine a work that cannot be sold either as an object (thing) or as an idea (concept of a work of art). Most of them end up in commercial white galleries, where they are presented in special lighting, like products in a shop window. Copyright law, which conceives a work as an intangible good and therefore does not require its recording in a material medium, is very helpful for the commercialisation of ideas. The best evidence of the fact that the art market absorbs everything is the sale of a draught as a work of art¹⁸. Ultimately, therefore, today not only does the colour of the walls cease to matter, but the walls themselves become irrelevant, both in the context of artistic production, presentation and sale of its products. During online auctions, real walls have been replaced by the web page wall¹⁹. Prices for virtually sold works of art are rising steadily, as is the sector's share in the overall art market. The idea of the white cube has thus entered a completely new, virtual, zone. New phenomena render some of the questions posed in this text partly obsolete in the current reality. They become a reflection of historical transformations. The entry of art into the web space changes many of the existing relations, art exhibiting and marketing included. ●

Mateusz Bieczynski

● <https://orcid.org/0000-0002-4108-9449>

» 18 I mean here Ryan Gander's *I Need Some Meaning I Can Memorize* presented, among others, at Documenta 13 in Kassel. On the ground floor of the Fridericianum Museum, the artist left a completely free space in which a slight draught could be felt. The work was then sold to a private collection in the form of documentation explaining how to create a draught.

» 19 A web page wall is the place with information e.g. about goods and services.

Arkadiusz Póttorak

Culture Studies expert, independent curator and art critic; graduate of MISH UJ, of the Ph.D. program in Culture Studies at the Jagiellonian University Faculty of Polish Studies (WP UJ) and postgraduate curatorial programs in De Appel, Amsterdam. A lecturer at WP UJ and at the Department of Art Sciences at the Pedagogical University in Krakow. Since 2016 he has co-run in Krakow an independent space for art and contemporary music *Elementarz dla mieszkańców miast / Primer for Urban Dwellers* (with Leona Jacewska and Martyna Nowicka). His texts on contemporary art come out regularly in *Magazyn Szum*. He has moreover published in *Przeglądzie kulturoznawczy*, *Didaskalia*, *Art History & Criticism* and *Dwutygodnik*, as well as in exhibition catalogues and monographs, such as *Kinship in Solitude. Perspectives on Notions of Solidarity* (ed. Anna Jehle and Paul Buckermann, Hamburg 2017) and *Fikcje jako metoda. Strategie kontr(f)aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach* (ed. Małgorzata Sugiera, Kraków 2019).

Revisions of experimental institutionalism in the context of socio-economic transformations after 2000 (a case study of the project *Once Is Nothing* by Charles Esche and Maria Hlavajova)

In the first part of the article, the author presents a short history of curatorial and organizational activities under “experimental” or “new” institutionalism, pointing to their links with the socio-cultural movements that emerged in Western and Northern Europe at the turn of the 1970s. Analysing the essay *The Making of ‘Once Is Nothing’* by Charles Esche and Maria Hlavajova, two prominent representatives of experimental institutionalism, the author points to the reasons for this revaluation (such as the shrinkage of the public sector) and selected directions of evolution of engaged curating (e.g.: emphasis on the continuity of activities, reflection on sovereignty and autonomy of creative actions in public institutions and revision of socialist strategies in engaged art and curating).

The awakening of critical reflection on curating in recent decades can be directly linked to the development of exhibition, animation and management activities known as experimental institutionalism. As American researcher James Voorhies notes, the term is used to describe a variety of activities developed at the turn of the twenty-first century under the influence of the experiments of Harald Szeeman and related minds¹. Fun-

» 1 See James Voorhies, *Beyond Objecthood. The Exhibition as a Critical Form Since 1968*, Cambridge (MA) 2017, p. 74.

damentally, the uniqueness of these practices consists in the departure from the traditional exhibition format and the constant efforts to expand the field of art, most often manifested through the organization of projects spanning art, curating and educational activity or activism. However, they are not only about “disarming the form”, as the name of the trend under discussion indicates, since the aforementioned struggles are accompanied by attempts at reorientation of thinking about the artistic obligations of institutions. According to the “experimenters”, these obligations are not limited to the presentation of art *per se*. Equally important from their perspective is a conscious interaction with the other stakeholders of modern institutional ecology and support for grassroots social and cultural activities oriented towards emancipatory goals and compensation for modernization’s *faux frais* negative effects of modernization. Importantly, experimental institutionalism is based on the conviction that effective implementation of such tasks is not possible within the framework of well-established conventions that the art world has inherited from nineteenth- and twentieth-century aesthetic formations. Therefore, the activity of the representatives of the current may contribute to the debate about the value of innovation understood in a hermeneutical way, as an attempt to deviate from the tradition of culture, but also as a problem from the political order of the economy of institutions. Although for a long time innovation was a peculiar “fetish” of experimental institutionalism, among the representatives of the trend in recent years one could hear urging to re-evaluate the innovative attitude. To me, this urging deserves to be discussed in the context of current social and economic phenomena.

Adopting the position of James Voorhies, who sees the origins of experimental institutionalism in the activities of Harald Szeeman (in particular in the 1969 exhibition *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* and the 1972 *documenta*), the late 1960s may be seen as a symbolic onset of the formation or rather a variety of interrelated tendencies in curatorship and the “art of management” of institutions. However, a real “outburst” of curatorial experiments began two decades later, when representatives of two or three generations following Szeeman’s gained the opportunity to develop strategies initiated by *documenta 5* or Pontus Hulten under new circumstances of cultural production (taking advantage of the “dense” networking of global creative environments or the positive valorisation of creativity in the late modern economy, yet being simultaneously critical of the above)². The renaissance of experimental

» 2 It is worth noting the ambivalent importance of slogans such as “institutional creativity” or “art as the production of knowledge”, which are crucial for new institutionalism. References of the representatives of the trend to “creative economy” or “knowledge economy” prove, on the one hand, their attempts to adapt to bureaucratic discourses (arising e.g. from entanglement in government grant systems); on the other hand, they indicate the attempts to tactically subvert

institutionalism in Western and Northern Europe took place in the late 1990s and early first decade of the current century. It was then that new institutions such as the Tensta konsthall in Stockholm (1998), the Palais de Tokyo in Paris (an institution which in its present form has been operating since 1999, when the French Ministry of Culture entrusted the task of building a new contemporary art institute at the Trocadéro to Nicolas Bourriaud and Jérôme Sans) or the BAK basis voor actuele kunst in Utrecht (2000) were created on the initiative of curators associated with this trend. Others, already existing, gained international renown under the leadership of their colleagues (among them, the Rooseum in Malmö, an institution run between 2000 and 2006 by the Brit Charles Esche)³. In spite of a wide range of activities from the order of experimental institutionalism, one can attempt some generalisations concerning their ideological background. It is easy to prove the links between practices characteristic of this trend and poststructuralist and neo-Marxist philosophy from the last three decades of the twentieth century as interdisciplinary projects initiated by curators associated with it often concern colonial or gender issues. They refer to the concept of radical pedagogy (developed, among others, by Henri Giroux) or hegemonic criticism (drawing on the output of Michel Foucault or Chantal Mouffe and Ernest Laclau). On the other hand, while reflecting on the forms of institutional organisation in the field of art, many of Szeeman's successors believed that "cultural extravagance", understood primarily as a search for unusual alliances with representatives of areas of life other than art, could become the yardstick of political effectiveness. This trust distinguished their activity especially in the "heroic" stage of evolution of the tendencies in question, i.e. in the first few

the new-speak and a kind of detournement. See: Ute Meta Bauer (ed.), *Education, Information, Entertainment – Current Approaches to Higher Artistic Education*, Vienna 2001; Maria Hlavajova, Annie Fletcher (ed.), *Becoming Oneself. Four Conversations on Art and Institutional Creativity*, Utrecht 2003; Maria Hlavajova, Jill Winder, Binna Choi (ed.), *On Knowledge Production. A Critical Reader on Contemporary Art*, Utrecht 2008; Gerald Raunig, Gene Ray (ed.), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, London 2009.

- » 3 In Poland, activities of experimental institutionalism were more dispersed. Worth remembering among local examples are Aneta Szyłak's projects or "post-artistic" initiatives of the Museum of Modern Art in Warsaw (importantly, since 2018 the institution has been a member of the L'Internationale consortium, which brings together, among others, museums run by curators associated with experimental institutionalism – such as Van Abbemuseum, currently run by Charles Esche). This trend can also be associated with the activities of smaller institutions, such as the Labirynt Gallery in Lublin or the Bunkier Sztuki in Krakow, known for their experimental educational and performative programmes (in the last decade Aneta Rostkowska and Magdalena Ziolkowska, two graduates of the educational programme for curators at the Amsterdam De Appel Institute, which since 1995 has been an important centre of curatorial studies related to experimental institutionalism, were associated with the latter institution). Other worthwhile Polish contexts of experimental institutionalism include the founding moment of the Avant-garde Institute in Warsaw; in 2007, Charles Esche and Maria Hlavajova (the founder and director of the BAK in Utrecht) were invited to take part in the conference inaugurating the institution's operation. See: Gabriela Świtek (ed.), *Awangarda w bloku*, Warszawa 2010.

years of the new millennium⁴. In this context, it is worth mentioning that the term “experimental institutionalism” is used interchangeably with the term “new institutionalism”; for many representatives of the trend innovation has in fact become a superior value. As Charles Esche assessed in one of the interviews, in the 1990s and 2000s their ambitions focused on “building separate [new] institutions, separating them from the rest and doing in them the things you believe in”. According to the curator, such laboratory activities were to “undermine and transform North European [institutional] ecology” and while the experimenting directors of museums and public galleries wanted to “learn from other institutions [outside the field of art, e.g. from science; note – AP]”, at the same time they wanted to preserve “the right to a free space for experimentation, which was the legacy of the artistic avant-garde”⁵. The attitude characterized by the curator can be understood as a reflection of postmodernism, which privileged thinking in terms of “virtuality” over pastiche and historical bricolage.

The experiments of institutions and curators mentioned in the interview with Charles Esche began to lose their impetus at the end of the first decade of the 21st century. It is no coincidence that the loss of momentum occurred precisely when the new Left suffered a major defeat on the European political scene (this new Left saw its ideological origin – similarly to the harbingers of new institutionalism – in the contesting social and cultural movements of the late 1960s and early 1970s, while at the same time attempting to adapt its social programmes to the conditions dictated by the global hegemony of capitalism). The moment of re-evaluation in the realm of culture, a formative moment for curators, two or three generations Harald Szeeman’s juniors, occurred simultaneously with the re-evaluation of the alliance between social democratic factions in European parliaments and agents of neoliberal globalization implemented in the neoliberal style⁶. The year 2008 proved a symbolic moment; it was then that the global financial crisis substantially affected the economies of European states. In the Netherlands, Sweden and France, where representatives of central parties and so-called New Left were in power at the start of the 2000s, the recession led to an overhaul of social policy as well as to budget cuts in the cultural sector. As a result, many of the public institutions that had been established or upgraded over the past decade on the wave of enthusiasm for the experimental rhetoric of curators, ta-

» 4 I borrow the term “cultural extravagance” from Ryszard Nycz – see idem, “Bruno Schulz: sztuka jako kulturowa ekstrawagancja”, *Teksty Drugie* 2016, No. 5.

» 5 All quotations after: Charles Esche, “We were learning by doing”, an interview by Lucie Kolb and Gabriel Flueckiger, *On Curating* 2013, No. 21.

» 6 See Paul Berman, *A Tale of Two Utopias. The Political Journey of the Generation 1968*, New York-London 1997; Piotr P. Plucienniczak, “Od Nowej Lewicy do Nowej Prawicy? Droga przez mękę pokolenia ‘68””, *Kultura i społeczeństwo* 2011, No. 1.

king advantage of state funding during the then prosperity period, were liquidated, restructured or absorbed by larger organisations. These events forced some representatives of experimental institutionalism to rethink their participation in the capitalist “industry of experience” and to re-evaluate the policy of innovation, which in the 1990s became the hallmark of the curatorial practices following Szeeman’s legacy.

One of the sharpest documents of the influence that the repercussions of the 2008 crisis had on thinking about contemporary art and the activity of artistic institutions is an essay by Maria Hlavajova and Charles Esche entitled *The Making of ‘Once Is Nothing’. How to Say No While Still Saying Yes*⁷. Esche, the current director of Van Abbemuseum in Eindhoven needs no introduction. Hlavajova, a Slovak who settled down in the Netherlands, has since 2000 been the director of BAK, a quasi-artistic and quasi-academic institution in Utrecht. Back in the 1990s, like Esche, she rose to prominence e.g. as a critic and curator of international biennials of contemporary art. The above text is a kind of report on their joint work on an exhibition accompanying the 2009 Brussels Biennale, itself a recreation of an earlier collective show called *Individual Systems*, prepared by Igor Zabel for the 2003 Venice Biennale. The discursive angle of *The Making of ‘Once Is Nothing’* is not limited, however, to an account of the above project, as the authors constantly move between Zabel’s exhibition, their own recreation of it and its political and economic context. The context is marked precisely by the 2008 crisis, which Hlavajova and Esche saw as a dialectic moment calling for a revision of future projects and events and a re-evaluation of the “here and now”. According to the authors, the most urgent task for the post-crisis years was to separate the “operational” episteme in cultural management from the episteme of global capitalism agents, which the New Left had previously tried to adapt to. The strategies of intrinsic criticism of the system, characteristic of this formation, proved to be inefficient both in political thought and in political and cultural practice.

The Making of ‘Once Is Nothing’ starts with the sentence “Just say yes”⁸. According to Esche and Hlavajova, this sentence can be seen as the motto of the generation that underwent professional, intellectual and political formation in the 1990s and early 2000s. The authors refer

» 7 The text has come out in three significantly differing versions – first in the catalogue Brussels Biennial 1. Re-Used Modernity (ed. Barbara Vanderlinden, Cologne 2008); second in a pamphlet accompanying an exhibition of Artur Żmijewski *The Social Studio* w BAK in Utrecht; the third, most extensive version was published in *Open* magazine. In this article I quote the last version; in successive quotes I apply to it the abbreviation MOIN. See Charles Esche, Maria Hlavajova, “The Making of ‘Once Is Nothing’. How to Say No While Still Saying Yes”, *Open* 2009, No. 16; access online: <https://www.onlineopen.org/the-making-of-once-is-nothing> [access: 1.02.2019].

» 8 MOIN.

here to the socio-political background of their own practices; although from the beginning of the 1990s they criticised hegemonic concepts of modernisation, they themselves were under the impression that the apparent permanence of the social democratic order in countries such as the Netherlands guaranteed the continuity of emancipation efforts in the era of late capitalism. As they further write, pointing to the fact that the European revolutionary social and cultural movements were losing momentum after 1968: “After the neoconservative declaration of the end of history, the angry young dogs didn’t have the same bite; it just seemed easier [at the turn of the millennium – note AP] to agree and try to make the system work in the best way for those with whom it engaged”⁹. The authors remind us in the text that according to Fukuyama’s *historiosophy*, the relative prosperity that allowed the developed countries to incorporate the inclusive “bending of the system” was to last literally forever. They note, however, that in the 21st century History began to point to itself in a violent way. According to many commentators, the collapse of the New York World Trade Center towers in 2001 was supposed to shake the conformist worldview of the Western political class; according to Hlavajova and Esche, however, the consequences of the long-term influence of this formation on contemporary political culture became clear and thoroughly criticized only after the financial crisis in 2008. In their view, it was that year that can be considered the end of the “long 1990s,” the manifestation of which can be described in terms of a “state of shock”:

Suddenly in autumn 2008, political economy burst back onto the world stage as if it had never really been away. The downturn had arrived, proving that the pattern of free market boom and bust was not broken but just dormant for a while, only to return with a more aggressive vengeance than we thought possible¹⁰.

It is worth to pay attention to the discourse to which the essay authors refer in a caustic manner. As Hlavajova and Esche point out, the aggressive “revenge” of political economy was unexpectedly cruel, but it was hard to consider it as an unprecedented situation. In fact, it is quite easy to see it as part of the sinusoidal pattern of economic fluctuations, the variability of economic boom and downturn, so well-known to neoclassical economics. According to the authors, the ease of this operation is proven by the broad support for austerity policies in European parliaments after 2008 (however, the support was oblivious to those protesting in the streets, e.g. under the banners of Occupy). As they recall, “Amid the

» 9 *Ibidem*.

» 10 *Ibidem*.

rapid deflation of bank credit and overblown management egos, we could suddenly perceive with a new clarity the manoeuvring of our democratic representatives busy holding up a system they told us obeyed the laws of natural selection”¹¹. According to Hlavajova and Esche, the crisis was not a moment of a radical departure and paradigmatic shift of thinking about economy, but rather a moment of *anagnorisis*, which despite a delay remains the precondition for a systemic transformation.

As sociologists Bernard Stiegler and Naomi Klein point out, the discourse of shock states serves both the description – or apology – of crises as well as moments of global capital expansion¹². Financial sector actors and liberal politicians mobilized it both during the global collapse in 2008, Hurricane Katrina in the United States or the Fukushima power plant crash, as well as during the liberal revolutions in Central and Eastern Europe after 1989 (Leszek Balcerowicz’s “shock therapy” is probably the best example of this mobilization). Both in the moments of collapse and affirmed expansion of capital, the “state of shock” is a representation of the crisis, in which the impression of instability is metaphorically inscribed in the general picture of the social order. Such a totalizing representation of the message obscures the real sources of economic instability and – justifying budget cuts in the social welfare or cultural sector, as well as legislation that serves to insulate global capital – presents the public sphere as “merged” with capital. Reconstructing such a scenario after the 2008 crisis became the starting point for Esche and Hlavajova, as they carefully observed the consequences of the “merger” of artistic institutions with the art market over the course of several decades of their activity. As the essay points out, during the first two decades after 1989 “The commodification of art objects had reached an unprecedented level of effectiveness, with biennials often being the test sites for developing new market products”¹³. As the authors indicate, seconding another representative of experimental institutionalism, Maria Lind, who in 2015 came up with a report on public financing of art, commissioned by the European Institute of Progressive Cultural Policy¹⁴, under those conditions the rhetoric of avant-garde experiments was degraded to marketing new-speak, while public institutions became in an unprecedented manner hostages of the private sector (including private sponsors and the international network of commercial galleries). In the face of the shrinking of European institutional ecology and

» 11 *Ibidem*.

» 12 See Naomi Klein, *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*, New York 2007; Bernard Stiegler, *States of Shock. Stupidity and Knowledge in the 21st Century*, transl. Daniel Ross, Cambridge 2015.

» 13 MOIN.

» 14 See Maria Lind, Raimund Minichbauer (ed.), *European Cultural Policies, 2015: A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe*, Vienna 2015.

its progressive privatisation after 2008, it became clear to the authors that curatorial experiments needed stronger legitimacy than the established references to the historical avant-garde. The crisis in the financial markets led to a profound legitimacy crisis in the art world.

The search for legitimacy for experimental activities in the field of art, which would enable a strong response to their depreciation in the eyes of the organisers (i.e. public authorities), made Esche and Hlavajova reach back into the past and remind at the Brussels Biennale of a project which, in their opinion, raised burning issues for the art world after the crisis. The authors explain in detail in this essay why in 2009 they had decided not to prepare a new show from scratch. To them, Igor Zabel's reconstructed show *Individual Systems*, although unnoticed by the critics, was "one of the most precise curatorial statements on the issue of modernity in recent years", a profit and loss account that the modern fetishization of autonomy had brought to contemporary art¹⁵. In their essay *The Making of Once Is Nothing* the authors attempt to actively redefine the notion and take many of its twentieth-century conceptualisations, to which Igor Zabel dedicated his essay-show in 2003, as the negative reference point. They argue that the discussed category should not be understood as an absolute separation of the aesthetic order from "the social", nor in the categories of "an exception" or "poetic license", which allows artists to take up provocative actions. From Hlavajova and Esche's point of view, autonomy becomes rather a synonym of sovereignty, understood in a specific way: as a possibility to act within an episteme which significantly differs from the calculative rationality of capitalist agents. According to the authors, one of the key differences concerns the attitude towards neo-avant-garde novelty – although the affirmation of novelty was a distinguishing feature of experimental institutionalism in its "heroic" phase, the curators of the *Once Is Nothing* exhibition emphasize that the freedom of experiment per se is not a shield against cooptation. What is more, the fetishizing of difference and innovation makes art more sensitive to commodification and subordination to the contemporary economy of creativity.

The Dictionary of the Polish Language defines sovereignty as "the ability to exercise control over a particular territory, group of persons or oneself independently of other entities". Hlavajova and Esche place great emphasis on the territorial, or spatial aspect of sovereignty, which comes to the fore in the dictionary definition; they propose that thinking about the autonomy and sovereignty of art should be conducted not from the subjective perspective (i.e. from the perspective of the alleged separation of aesthetic experience), but from the perspective of "infrastructure and its

conventions, drawing on the familiar spaces of art”¹⁶. In the spirit of new institutionalism, the authors ask questions about “the importance of these familiar conventions for the conceptualization of the institutional status of art” and to what extent they can be a differentiating point of reference for other models of cultural production. Importantly, autonomy or sovereignty, however, in the view of the two curators also means the distinctiveness of the temporal order of action, established not by continuous innovation but by repetition. According to Hlavajova and Esche, the possibility of an active constitution of “what is public” depends on the possibility of acting on a *longue durée* scale; when public institutions give up such activity, their programs make “little more sense than every other phenomenon of our transient spectacular event culture, where each production tries to outdo or erase its predecessor”¹⁷. The urge for the continuity of institutional activities differentiates the approach of the authors of *The Making of ‘Once Is Nothing’* from the postmodern “policy of innovation”. From the perspective of Hlavajova and Esche, cultivating novelty, understood as a strategy of resistance against modern universalism and paired with the affirmation of difference, proved to be an inadequate response to the organisation of late capitalism. Distancing themselves from the neo-avant-garde rhetoric of experiment and transgression, Hlavajova and Esche seem to draw conclusions from the poststructuralist and neo-Marxist criticism of thought proposed in the preceding decade by authors such as Benjamin Noys, Luc Boltanski and Eve Chiapello¹⁸. These conclusions do not encourage the curators to radically abandon their previous occupations and change the intentions behind their involvement in activities spanning art, scientific research or activism; just as in the 1990s and 2000s, they cultivate an emancipatory vision of cultural activity. The text of *The Making of ‘Once Is Nothing’* proves, however, that their thinking about the pragmatics of institutional activities has been reoriented; to assign them a political character, it is not enough to rely on the concreteness of local differences and criticism of universalisms. In this light, their recreation of Zabel’s 2009 exhibition can be interpreted as a form of institutional performance that reflects the critical attitude of curators to their own political and cultural formation.

The essay by Charles Esche and Maria Hlavajova challenges some of broadly accepted ideas within the field of contemporary art and among new institutionalism’s proponents specifically. It is worth noting, however, that it did not emerge “in a vacuum” as in the last ten or even twenty years

» 16 *Ibidem*.

» 17 *Ibidem*.

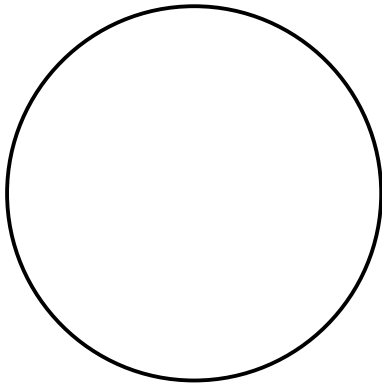
» 18 See Benjamin Noys, *Persistence of the Negative*, Edinburgh 2010; Luc Boltanski, Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, transl. Gregory Elliott, London – New York 2005.

we can point to many related concretisations of thinking about long-term cultivation of culture and mobilisation of repetitive, long-term activities for the benefit of social activity. Many institutions or “quasi-institutions”, especially those that have developed a long-standing tradition of cooperation with activists (from such art institutes as De Appel in Amsterdam to festivals like Berlin’s transmediale) currently rummage in their archives. Yet we do not deal here with the resurrection of the “archival turn”, occurring in the visual arts in the wake of postmodernism (i.e. “pastiche bricolage” which usually helps visualise the past in isolation from social totalities), but about the organized work of commemoration, critical analysis and “preposterous” reading of history, taking as its starting point the social problems specific to the “here and now”¹⁹. Importantly, these projects can be seen as strategic in that they cement certain networks of interinstitutional and inter-disciplinary cooperation, and thus confirm their reproducibility. I believe that this aspect is of considerable importance in the context of the discussion on the sovereignty or autonomy of art. It confirms the possibility of their conception not in terms of an absolute difference, but in terms of specific conditions for integration with other areas of life. ●

Arkadiusz Półtorak

 <https://orcid.org/0000-0002-1350-705X>

» 19 I borrow the term “preposterous” – defining a reading of history and texts of culture in which interpretation and evaluation is done from the current perspective of the reader, taking contemporary problems and phenomena as a starting point – from Mieke Bal. See eadem, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999; eadem, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto 2002.



Ariana Pradal

Trained as an industrial designer,
works as a journalist and curator. She
writes and works regularly for various
magazines and museums in the field of
architecture, urban planning and design.
Her articles, books and exhibitions
have been printed and presented in
Switzerland and abroad.
www.pradal.ch

Welcome. Come on in!

To plan a multi-layered

and plurivocal exhibition

– illustrated by three

practical examples

For me, broadly speaking, a good exhibition is made up of three levels: knowledge, emotions and sensory experiences. Each level supports the others so that the contents of the exhibition can be grasped in its diversity and complexity. When I visit an exhibition and experience the feeling of happiness or – depending on its subject – sadness, then I am convinced that the people in charge took account of the three levels and carefully intertwined them. Such an exhibition is plurivocal and multi-layered, it uses diverse media and offers different interpretations. Thus, exhibiting always means to address people with all their senses and experiences – regardless of whether they are laypersons or experts, children or adults¹.

A good exhibition is like a musical composition, a movie or a theatre play. It takes me along on a journey and tells a story. As a curator, I partly work like a dramaturge or director. I ask myself: How do I introduce the subject of the exhibition at the beginning? Where are the climaxes, where are the quiet zones? How do I want to say farewell to my visitors at the end of the exhibition? Which knowledge and emotions should they take away after the visit?

In contrast to all the media mentioned above, exhibitions have three additional potentials that I am particularly interested in: First, the visitors move through the contents and become part of them. Second, they determine the pace and the duration of their stay. Those who have little time

» 1 Bal, M. (2008). Exhibition as film. in R. Ostow (ed.), (Re)visualizing national history: museums and national identities in Europe in the new millennium (s. 15–43). (German and European studies). University of Toronto Press.

should get an overview of the subject through big headings and quotations. Those who wish to stay longer can gain more insights, for example, by means of additional texts, videos and audio stations. In this case, too, I like to use two levels – texts for fast reading and an in-depth discussion. Third, visitors may share what they see and think with others. When I visit an exhibition in company, I can discuss my experiences on site, maybe get associations and develop lines of thought that would not have come to my mind otherwise. As a curator, I can additionally support or provoke these exchanges by wanting that visitors leave traces and the exhibition changes or grows over time. Hence, exhibitions are not merely a three-dimensional form of art or a vehicle for conveying information, but they also bring in the fourth dimension, i.e. time. An exhibition also is like a stroll through a city or landscape during which we ourselves determine the speed, route and perspective and, again and again, discover something new that attracts us and triggers emotions.

Knowledge and atmosphere

When you grow up or work in Switzerland, there is no way of getting around one man – Harald Szeemann. It was he who, after quitting his job as a curator with the Kunsthalle Bern in 1969, actually invented the profession of free-lance exhibition-maker. Without him, the entire profession might not exist at all². His main focus was not on working at a museum or curating an individual exhibition, but rather on presenting his hypotheses and ideas by means of works of various artists – and also with the help of everyday objects. The museum as an exhibition space was just one option out of many for him.

In the summer of 1972 – already before I was born – Harald Szeemann dedicated an exhibition to his grandfather that is still important for my work today. Almost fifty years later, this exhibition about his grandfather has become a myth and still is a point of reference in curatorial work today. Szeemann took three months to screen the estate of his ancestor who had died three years before and, in this process, turned his own apartment into an exhibition space. He tried out how to present the objects, photos and documents of his grandfather together so that his life and personality could be grasped by onlookers. For the exhibition “*Grandfather: A Pioneer Like Us*”³, Szeemann only used everyday objects – no works of art, no valuable exhibits.

» 2 Heesen, A. (2012). *Theorie des Museums zur Einführung* (S.26-29). Junius-Verlag Hamburg.

» 3 Szeemann, H. (2007). *With by through because towards despite*. Catalogue of all exhibitions 1957-2005 (p. 380-388). Tobia Bezzola, Roman Kurzmeyer (ed.), Edition Voldemeer, Zürich / Springer, Wien.

Abstraction and space

In my work in the fields of architecture, urban planning and building culture in the broadest sense, I also ask myself time and again how I can generate knowledge and atmosphere even though I do not have the possibility to bring buildings, cities or landscapes into indoor spaces. In these fields, the main protagonists can never be exhibited in the original – an important difference from art exhibitions. For the subject proper, you always need an abstraction to stand in for the original. In my work at the interface between contents and their presentation, a transfer always takes place. Making this transfer a success is hard work and requires a lot of ideas and experimentation. Like Szeemann in his grandfather exhibition, I try to enable visitors to perceive and experience something that is not available in the original by selecting, combining and presenting contents available as an abstraction.

In this context, cooperation with scenographers always plays a key role for me. Together with them I try to transform the venue in such a way that it becomes the exhibition – instead of merely setting up an exhibition in space. The sequence of rooms defined as well as the walls, floors and ceilings can become part of the narrative. An entrance is not just an entrance, but introduces a topic. Passages lead to new aspects, stairs to new content levels, halls offer overviews. At a smaller scale, display cases, pedestals or frames define a space within space and thereby attribute importance to objects and intensify their aura. Thus, visitors are to enter into a dialogue not only with the contents, but also with the place and its surroundings.

Meeting places and exchanges

I am convinced that exhibitions will continue to be an important medium or maybe even gain in significance in our ever more digital world. The exhibition venue is all the more important as a real meeting place for exchanges and discussions, the more sophisticated and elaborate digitisation becomes. Curators increasingly have to think about potential visitors when designing and presenting exhibitions. The exhibitions and venues of the future will not only put the focus on contents but also on interaction between what is presented and the visitors.

Three examples of my work

Reflecting on and talking about something is one thing. Implementing something is a whole new ballgame. To illustrate the variety of my clients,

subjects, venues and implementations, I have selected three exhibition projects. Their venues ranged from a medieval town house to a hotel resort and on to a former salt warehouse used as a museum today. In all the cases, the exhibition spaces served different purposes in the past or are used for a variety of purposes today. Thus, place and contents are always in a dialogue in my work.

Vanished Places of the Reformation

(Original title: *Verschwundene Orte der Reformation. Zürcher Klöster und Kapellen: von den Reformatoren abgeschafft*), Haus zum Rech, Zurich; 8.6.2018-23.9.2018.

How do you show something that does not exist anymore today? How can you make the times of 500 years ago understandable for people living in the 21st century? Those were the questions that the City Archaeologist of Zurich, other people involved and I asked ourselves. Together with the confrontation between old and new beliefs, the Reformation brought radical change for Zurich in many respects. One out of many was the closure of many churches, monasteries and chapels. In the exhibition we wanted to resurrect a small selection of those vanished places, provide some insights into the differences between the catholic and reformed churches and build a bridge to the present times. Today, there is again a debate on what to do with churches that are not needed anymore.

In the summer of 2018, the exhibition⁴ took place on the ground floor of a medieval building that also houses the construction and building archives as well as dwellings in Zurich's old centre. The exhibition halls bear traces of several conversions and differ by their character. Moreover, the medieval city model is displayed in one of the three rooms and had to remain accessible during our exhibition.

We decided to start by juxtaposing two reconstructed sections of a catholic and a reformed church. Thus, the visitors were able to tune in to the subject and experience the different imageries, bibles and ways of thinking. The second room was dedicated to vanished churches, monasteries and chapels. Using models, visualisations and historical picture documents and photos, we tried to enable the visitors to experience the buildings again. As each place of worship is consecrated to a saint in Catholicism, we also revived them based on historic wood sculptures. We took pictures of these sculptures and merged them into little animations.

» 4 <https://www.stadt-zuerich.ch/verschwundeneorte> [access: 26.8.2019], E-Publication of the exhibition: https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/staedtebau/archaeo_denkmal/publikationen/schriftenreihe/heft_13.html [access: 26.8.2019].

These helped us to add a tongue-in-cheek approach to this demanding and abstract topic. In the third room, with the city model in place, we put up large-format “flip images”. By using the lenticular printing technique, it was possible to print several pictures on top of each other. When you moved around in the room, the image changed. Hence, the visitors saw today’s Zurich as well as the same place with a reconstructed chapel, church or monastery as it was 500 years ago in one and the same picture. The pleasure that the visitors took in these pictures confirmed that we made a good choice and that simple analogue techniques are still effective today.

Hotel Museum Bürgenstock Resort
Lake Lucerne, Obbürgen, permanent exhibitions, open to the public since summer 2018

The almost 150-year history of Bürgenstock Hotels is as thrilling as a detective story. Success and bankruptcy, secret meetings and glamour – the legendary place high above Lake Lucerne has seen it all. Together with a team of interior decorators and hoteliers, I had the task to set the stage for showcasing this eventful history in the newly opened resort. The great challenge of this project⁵ was to develop a common understanding of the subject.

We decided not to set up the presentation in a separate building but to place it along the paths of guests and visitors so that everybody would inevitably walk past it and take up the history of the place in passing. The concept of a distributed museum now comprises four permanent exhibitions, the Celebrity Wall and the Walk of History – partly indoors, partly outdoors. Since the autumn of 2018, guests and visitors have been able to see six places on the history of the Bürgenstock that are spread over the large premises of the resort on their own and free of charge. There is no guard, no guide and no perception of an exhibition as in museums. Everything has to be self-explanatory and easily comprehensible.

Each exhibition has a dual use, has to be robust in everyday life and in maintenance. The most distant exhibition space is located on the shore of Lake Lucerne at the ship and funicular station. It is also a waiting room for the passengers changing here. The two exhibitions located between the central lobby and Palace Hotel and on the way from the Piazza to the spa also serve as access zones. The historical meteorological station now also is an information point with small display cases on various attractions in the resort.

» 5 <http://www.gasserderungs.ch/sinnlich-praezise/projekte/buergerstock-resort> [access: 26.8.2019], (website of the architects in charge).

Using historical films and furniture, ceiling paintings and balcony fragments from erstwhile buildings, brochures and photos from different epochs, the distributed museum paints a varied picture of the diverse and glamorous history of Bürgenstock. Architecture models, photos and a time-lapse video also document recent developments. Just like 150 years ago, you can again stroll through the resort while enjoying the exhibitions and the breath-taking view in passing.

**Sky Tram Happiness – An exhibition trilogy in Zurich,
Flims and Stans**

***Classics and newcomers*, Heimatschutzzentrum, Zurich,
17.11.2017-28.10.2018**

***Gondola dreams and vistas*. Das Gelbe Haus Flims, Flims Dorf,
24.12.2017-28.10.2018**

***Small ropeways and freight carriers*. Nidwaldner Museum,
Salzmagazin, Stans, 23.3.2018-28.10.2018**

With more than 800 installations in operation, Switzerland is a stronghold of aerial ropeways. However, many of them are now becoming outdated and, therefore, are dismantled and replaced by new systems. But these historical ropeways are intricately linked to the tourism history of the Alpine region and mountain agriculture – two themes that have shaped Switzerland. Aerial tramways constitute a Swiss cultural asset *par excellence* and enjoy great popularity among the Swiss.

In the winter health resort of Flims-Laax-Falera in Grisons, the first chairlift of Switzerland was built in 1945. This town also is home to Das Gelbe Haus Flims – an exhibition venue devoted to the culture of the Alpine region. As the ropeways of Flims-Laax-Falera had seen major changes in the past few years, the executive board took up this subject for an exhibition. The board commissioned me to do preliminary research. I started enquiring with various institutions and experts and gathering more information about the subject and potential exhibits. Quite unexpectedly, two institutions contacted my client. Both the Swiss Heritage Centre in Zurich and the Nidwaldner Museum in Stans had been exploring the idea whether aerial tramways would be an exhibition topic for their venues. So it came that three institutions working in three completely different places in Switzerland sat around one table and commissioned me to organise three exhibitions. In spite of all the complications that such a project spanning three venues entails, the three clients and I were not willing to produce a travelling exhibition but rather an exhibition trilogy. This meant: three exhibitions on aerial ropeways with different focal areas at three

different places from November 2017 to October 2018⁶. Each exhibition was self-contained and, at the same time, formed part of a common path and made reference to the place and the issues of concern to the people living in the region. The Swiss Heritage Centre presented classics and newcomers, Das Gelbe Haus Flims showed aerial ropeways in tourism and the Nidwaldner Museum focused on small ropeways used in agriculture.

As a connecting design element, all the venues used walk-in wooden gondolas. Depending on the site, they were red (Swiss Heritage Centre), yellow (Das Gelbe Haus) or green (Nidwaldner Museum). The gondolas served as information vehicles for texts and films as well as space-creating elements. Original gondolas and chairs, ropes, sheaves, grips and other objects from the world of aerial tramways complemented the furnishings.

The objective of the exhibition trilogy was to enthuse visitors with this smart means of transport and raise awareness for the preservation of trailblazing historic ropeways. With the exhibition trilogy we wanted to (and did) launch a public debate on the value of aerial ropeways as a cultural asset. The trilogy was generously supported by the Swiss Federal Office of Culture as Switzerland is the first country in the world to build a register – The Ropeway Inventory⁷ – that documents the stock of historical ropeways for an entire country.

In my work in the fields of architecture, urban planning and building culture in the broadest sense, I ask myself time and again how I can generate knowledge and atmosphere even though I do not have the possibility to bring buildings, cities or landscapes into indoor spaces. For the subject proper, you always need an abstraction to stand in for the original. The essay describes how I try to accomplish this transfer with the help of conceptual levels, scenography and the site and translate it into a multi-layered and plurivocal exhibition. This is illustrated by three practical examples. ●

» 6 <https://www.luftseilbahnglueck.ch> [access: 26.8.2019].

» 7 <https://www.seilbahninventar.ch> [access: 26.8.2019].

Ewa Wójtowicz

PhD (dr hab.), media arts
researcher and art critic with
a background in fine arts, now Associate
Professor at the University of Arts in
Poznań, Poland. Author of monographs:
Art in Post-media culture (2016) and
Net art (2008), as well as over 20 book
chapters and more than 40 papers
contributed to Polish and European
journals. Member of PTK, PTE, PTBFM
and AICA Polish section. Ewa Wójtowicz
is also the deputy editor-in-chief of
"Zeszyty Artystyczne" scholarly journal.
More:
ewawojtowicz.wordpress.com

"Technical Difficulties".

Curatorial challenges

resulting from the presence

of new media in the art of

the 20th and 21st centuries

New media in the art of the 20th century, which extended the artistic repertory to include digital image recording tools, electronic devices and creative programming, not only opened up a field of exploration for artists, but also posed unprecedented challenges for curators¹. They experienced a cultural (r)evolution just like all the other stakeholders of the culture market, for whom contact with the ever-faster flow of information and new forms of imagery was something radically new. The review of selected curatorial positions based on working with new media in the 20th and 21st centuries can be conducted primarily from the perspective of relations with technologies, usually taking into account the restrictions they impose but also their inspiration to embark on bold visions with new possibilities. Apart from dealing with “technical difficulties”², the curators taking the risk of exhibiting new media art also had to face prejudice on the part of conservative decision-makers representing art institutions as well as lack of understanding on the part of the public and even art critics. The problem did not disappear with the spread of knowledge about the specific features of digital imagery or online culture and the increasing affordability of technology. Technical limitations returned years later, albeit in a different form; most of the projects in the history of media art require constant, specialized conservation and keeping alive by techniques such as

» 1 I always refer to both female and male artists and curators.

» 2 The term and the title of the text are references to the polemic published by *Artforum* between curator Lauren Cornell, publicist Brian Droitcour and art critic Claire Bishop. See L. Cornell, B. Droitcour, “Technical Difficulties”, *Artforum* January 2013, vol. 51, No. 5, <https://www.artforum.com/print/201301/technical-difficulties-38517> [access: 08.06.2019].

e.g. emulation³. The difficulty is further exacerbated by technology itself; while exhibiting a work that is nowadays part of the history of new media, the curator sometimes has to decide whether to use for this purpose an analogue monitor from the time of the creation of the work, or a contemporary high-definition digital image projected from a beamer. One must not overlook the misunderstandings in the art world itself, where there are still two separate narratives, which Lev Manovich noticed as early as in the 1990s and defined parallel fields of art, respectively: [Alan] Turing's land and [Marcel] Duchamp's land⁴. The former was supposed to refer to art conditioned by technological progress, while the latter was to refer to the slightly ironic position from the field of conceptual meta-art. The above division still holds today, as evidenced by the debate triggered by Claire Bishop's article in *Artforum* (2012), where the author failed to see the potential of media art despite its many years of existence⁵.

From the very beginning, however, the experimental art of new media aroused interest among curators who specialized in it. They represent three generations, the first of which includes: Jack Burnham, Jasia Reichardt, Howard Wise. The second one is e.g. Timothy Druckrey, Christiane Paul, Peter Weibel, and the third one: Inke Arns, Sarah Cook, Lauren Cornell, Steve Dietz, etc. Not only did they promote innovative art through curated exhibitions, but they also wrote theoretical texts about it, often educational, due to the pioneering nature of the issues addressed. Often originally active in photography, film and video art, they were well acquainted with the problems of the presentation of art which utilised "time-based" or "lens-based" media, in which the form of recording and reception of mediated images was important. With time, two types of curatorial positions developed in the world of art, divergent in their approach to new media art. One attitude results from the conviction that there is a need to popularize little-known, niche issues of technologically advanced art through its presence at exhibitions and institutions of mainstream artworld. This attitude can be called inclusive, because it consists in introducing works representing a technological niche into the traditional world of art. The second position is more exclusive, i.e. one that is oriented specifically, represented by a still relatively small group of curators organizing exhi-

» 3 Emulation in IT means a simulation of operation of a given platform or program, usually to recreate the programming environment or an earlier generation platform, often outdated. See E. Wójtowicz, "Emulacja jako metoda i metafora", *Kultura Współczesna* 4(84)/2014, p. 40-50.

» 4 L. Manovich, "The Death of Computer Art", *Rhizome* 1996, online: <http://rhizome.org/discuss/view/28877/> [access: 8.06.2019].

» 5 See C. Bishop, "Digital Divide: Contemporary Art and New Media", *Artforum*, September 2012, p. 434-442 and F. Cramer, "When Claire Bishop Woke Up in the Drone Wars: Art And Technology, the nth Time", [in:] *across & beyond – A Transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions*, ed. R. Bishop, et al., Sternberg Press, Berlin 2016,

» p. 122-134.

bitions devoted solely to media art, often also exclusively in institutions with such a profile⁶. With the cyberculture euphoria of the 1990s and the emergence of Internet art, curators such as Steve Dietz, active in the alternative world of online culture 1.0, made their debut and popularised online art. The first signals testifying to the importance of the new medium and the context of art were recognized by Magdalena Sawon and Tamas Banovich from the private New York Postmasters Gallery. Almost simultaneously, curators representing the world of mainstream art continued to make mistakes, a case in point being Catherine David's and Simon Lamunière's inclusion of net.art works in documenta X (1997) on computers which were offline, which triggered criticism of the artists from this field of art. However, the Internet art environment was autonomous from the very beginning; female artists (Olia Lialina, Cornelia Sollfrank) and their male colleagues (Alexei Shulgin, Wolfgang Staehle, Vuk Ćosić) successfully curated exhibitions held in a manner endemic for the Internet. In the 2nd half of the 1990s, Ćosić wrote: "The net is the FINAL context for a work of net.art, and by choosing to avoid the curators, an artist doesn't necessarily become inaccessible, nor does his/her/its work"⁷. The declaration to reject cooperation with professional curators did not, however, contribute to the dissemination of knowledge about the unique nature of new media art in the art mainstream. It was only a few years later that the mutually kept distance was shortened and recognised art institutions started to notice the potential of new media, gradually including them to their permanent collections and taking the risk of keeping and constantly updating their archives. At present, globally renowned mainstream art institutions usually reserve positions for curators specialising in media and/or digital art, as witnessed by the many years of employment of Christiane Paul at the Whitney Museum of American Art in New York. The singularity of curatorial work, however, depends to a large extent on the character of a given art institution, i.e. the degree of specialisation in the field of new media. Looking at the history of new media art from the perspective of exhibition institutions, Dieter Daniels proposes a division into three phases of development:

- heroic (1960s-1970s),
- institutionalisation (1970s-1980s),
- specialised institutions (1990s)⁸. He moreover notes a characteri-

» 6 Researching the history of digital art from the perspective of the early 21st century, Christiane Paul mentions 46 important exhibitions of new media art (1965-2002) along with the names of their curators. See C. Paul, *Digital Art*, Thames & Hudson, London 2003, p. 218-219.

» 7 V. Ćosić, *net.art*, 1998 <http://www.worldofart.org/english/98/98vuk2.htm>
» [access: 8.06.2019].

» 8 D. Daniels, "Whatever Happened to Media Art? A Summary and Outlook", [in:] *across & beyond...*, op. cit., p. 44-62.

stic paradox: with the establishment of these specialised art institutions focused on the presentation of new media, digital technologies ceased to be highly specialised⁹. Furthermore, the curators of the 1970s, who entered a hitherto unknown area of technology-dependent media, could not have been aware of the problems posed by technoprogeria, i.e. the accelerated ageing and extinction of media genres. This ignorance was still present in the 1990s even in art institutions with otherwise valuable achievements in the presentation of media art, such as the Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe¹⁰. This also applies to works of art, which depend not only on a specific platform or even a software version, but also on the dynamics of the Internet as their primary context. A case in point is the problem with the conservation of Douglas Davis's interactive work *The World's First Collaborative Sentence* (1994), inactive for nearly two decades of online existence due to an outdated technology¹¹. In 2013, a team of specialists from the Whitney Museum in New York, headed by Christiane Paul, curator of the New Media Department, decided to leave two versions of the work in the museum's collection: a technically viable but not genuine one and a "frozen original" with all the defects that had arisen in the two decades of its online life¹².

The early curatorial decisions to present experiments created via computers, robotics or telematics art are first and foremost a story of clashes with resistant technology and lack of understanding regarding the reception of these works. The introduction into art circulation of works that were still formally conventional but innovative in terms of the creative process, mediated by a programmable machine, was not an easy process. The then technophobia of people of culture, mainly based on the fear of dehumanization, resulted in these works being denied the status of art, which was all the easier because in fact the first of them were not created by artists with academic education background, but by amateurs, e.g. engineers employed in institutions with access to expensive computing machines. Hence the euphemism included in the title of one of the first exhibitions presented at the Howard Wise Gallery in New York, *Computer*

» 9 Currently, we can see a crisis of institutions established in the third phase, which can be proved by the motto of the 2019 Ars Electronica Festival, which refers to the midlife crisis of the digital revolution. The Festival Curators, Gerfried Stocker and Christine Schöpf, are among the leading organizers of exhibitions of new media art.

» 10 I wrote about this in *Fragile*, analysing e.g. the case of the CD-ROMMagazyn *artintact* (1994-1999), published by ZKM Karlsruhe. See E. Wójtowicz, "Poza cyfrowy niebyt. Strategie utrwalania sztuki Internetu", *Fragile*, No. 2(24) 2014, p. 25-29.

» 11 See <http://whitney.org/Exhibitions/Artport/DouglasDavis> [access: 08.06.2019].

» 12 M. Ryzik, "When Artworks Crash: Restorers Face Digital Test", *The New York Times*, 09.06.2013 <http://www.nytimes.com/2013/06/10/arts/design/whitney-saves-douglas-daviss-first-collaborative-sentence.html> [access: 8.06.2019].

Generated Pictures,¹³ created by A. Michael Noll and Bela Julesz, employees of Bell telephone company¹⁴. The above show nearly coincided with an equally pioneering European exhibition of generative computer graphics, curated by Max Bense, with works by Frieder Nake and George Nees¹⁵. The potential of new, programmable means of expression was thus recognised almost simultaneously by a German philosopher and an influential New York art dealer, yet the latter did not have a commercial success as none of the exhibited works were sold.

The presentation of issues that were at the time limited to the initiated and accepted with moderate enthusiasm in the art world was not an easy curatorial task. It was difficult to convince artists to experiment with computers and to secure relevant financial resources (the glitches of the then machines literally devoured exhibition budgets), and to present new issues to the public in an accessible way, often as epoch-making. Jasia Reichardt met this challenge perfectly, organising the ground-breaking *Cybernetic Serendipity* exhibition at the ICA in London (1968)¹⁶. On display were e.g. a kinetic robot *Rosa Bosom* by Bruce Lacey and the interactive sculpture *SAM (Sound Activated Mobile)* by Edward Ihnatowicz, as well as more convention works as e.g. hyperrealist paintings by Lowell Nesbitt depicting IBM computers. The exhibition had primarily an educational character in the broadest sense of the word: it was to familiarize British society with the mysterious sphere of advanced technology and "cybernetic artefacts"¹⁷. Despite the success of *Cybernetic Serendipity*, "Ms. Reichardt was primarily concerned about the fact that only some examples of 'computer' art stood a chance of making it to the museum"¹⁸. "Time, costs and technical difficulties"¹⁹ stood in the way.

A much more difficult task was faced by two curators trying – independently and vying with each other – to address the issue of the emer-

» 13 The exhibition *Computer Generated Pictures* took place in Howard Wise Gallery, NYC, in April 1965.

» 14 A. Michael Noll, "The Howard Wise Gallery Show of Computer-Generated Pictures (1965): A 50th-Anniversary Memoir", *LEONARDO*, 2016, vol. 49, No. 3, p. 232-239.

» 15 The exhibition *Generative Computergrafik* took place in February 1965 in the Studien-Galerie des Studium Generale of the University of Stuttgart in the Federal Republic of Germany.

» 16 The exhibition *Cybernetic Serendipity: Computer and the Arts* took place in 1968 in the Institute of Contemporary Arts in London. It was to attract between 40,000 and 60,000 visitors. It was described e.g. by Marek Hołyński, the author of the first Polish book about computer art, but he did not mention the curator's name. See M. Hołyński, *Sztuka i komputery*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1976, p. 23-27.

» 17 J. W. Burnham, "Estetyka systemów inteligentnych", transl. K. Biskupski, [in:] *Zmierzchn estetyki – rzekomy czy autentyczny?* vol. II, ed. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, p. 207.

» 18 Ibidem, p. 208. When writing about "computer" art in 1970, Burnham used inverted commas, just like Hołyński in 1976.

» 19 Ibidem.

ging information society and of the computer as a creative tool. In 1970, two such exhibitions were opened in New York City with titles that promised an interest in new technologies: *Software and Information*. The former, held at the The Jewish Museum, was curated by Jack Burnham²⁰, while the latter was prepared in the Museum of Modern Art by Kynaston McShine²¹. The *Information* show, ultimately hosted at MoMa, proved to remain in “Duchamp’s land”, focusing on conceptual information systems, to a lesser extent relying on technology. By contrast, the *Software* exhibition, while it went down in history thanks to its very innovative concept, was a technological and budget failure and discouraged conceptualists who experimented at that time with technology art, e.g. Hans Haacke. The artist criticized the idea of using a computer to count the votes of the visitors to the exhibition as part of his *Visitor’s Profile* project because the machine was unreliable. However, Jack Burnham’s theoretical thinking was truly ahead of its time²², since he predicted e.g. that computers would trigger an “evolution of the communication model of art” and will “reorganise the world of social values”²³.

Jack Burnham, comparing his own experience with that of Jasja Reichardt, pioneer with respect to the presentation of computer art, highlighted similar problems faced by both of them as curators: art institutions were not interested in supporting such projects, not to mention the acquisition of such works for their collection, while artists, in his opinion, “had not yet fully understood”²⁴ the potential of the new tools. In fact, Burnham spoke quite moderately about the artistic value of the works created in his time, recognizing that the only thing that counts in the experiments with “computer” art is “their value as experiments and the fact that they make us think about the consequences of the existence of a new tool of extraordinary importance”²⁵.

This extraordinary importance anticipated by Burnham became prominent in the last decade of the 20th century after the emergence of cyberculture and an alternative art circulation connected with net.art and new, interactive (multi)media. The ability of the net.art community to self-organize and take on various, also freely interchangeable roles (artistic, cu-

» 20 *Software. Information Technology: Its New Meaning for Art*, The Jewish Museum, New York, 1970 and Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1970-1971.

» 21 Files of the exhibition *Information*, MoMA, 1970, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2686> [access: 7.06.2019].

» 22 See E. A. Shanken, “The House That Jack Built: Jack Burnham’s Concept of “Software” as a Metaphor for Art”, *Leonardo Electronic Almanac* 6:10/November 1998, <http://mitpress.mit.edu/e-journals/LEA/ARTICLES/jack.html> [access: 7.06.2019].

» 23 J. W. Burnham, *Estetyka systemów...* op. cit., p. 223.

» 24 *Ibidem*, p. 208.

» 25 *Ibidem*, p. 207, 215.

ratorial, theoretical) became apparent very quickly. In 1997, Alexei Shulgin, experimenting as a net.artist and curator, announced the *Desktop Is* project, inviting all, irrespective of whether or not they were professional artists, to take part²⁶. His *First International Online Desktop* Exhibition gathered a few dozen works stored on the artist's server turned into a 24/7 art gallery, accessible from any place on the globe. The two criteria along with the absence of selection were decisive for the phenomenon of presenting art in the net.art era: the internet became a kind of "artists' run space". Such novelties as the intangible nature of a work as well as the low capacity internet, a limitation to the creativity, helped to develop relevant curatorial positions. One of the most important curators of this time is Steve Dietz, who has been organizing exhibitions of electronic, computer and telematics art for over 20 years. His impressive achievements make him an expert in the field of presentation within the walls of galleries and museums of works which are interactive, intangible and endemic for the Internet. Dietz, himself not a net.artist but aware of the ethos of this current of art, contributed to its popularization by organizing one of the first exhibitions of net.art intended strictly for network conditions: *Beyond Interface: Net Art and Art on the Net*²⁷. It was accompanied by the conference *Museums and the Web* (1998). Held in Toronto, it helped curators and museums interested in the promotion of new, technology-conditioned forms of artistic expression to exchange their know-how and the best practices²⁸. As Steve Dietz stressed in the introduction to *Beyond Interface*, which was at the same time a worldview manifesto: "the Net is both a sufficient and necessary condition of viewing/experiencing/participating"²⁹.

Gradually, art intended for and created in the Internet came to be recognised by institutions, first of all in the USA: The Walker Art Center in Minneapolis or New York's Dia Art Center, then the Whitney Museum (and the biennials organized by this institution) or MoMA in San Francisco. In Newcastle, UK, the first conference devoted to the specific nature of curating new media was held already in 2001³⁰, while Tate Gallery held an intermedia program between 2008 and 2010, with a net art gallery

» 26 A. Shulgin, *Desktop Is* (1997-1998), <http://easylife.org/desktop/> [access: 7.06.2019].

» 27 This exhibition was held in two consecutive editions. Documentation of both is still available at: https://www.museumsandtheweb.com/mw98/beyond_interface/00_artists.html [access: 7.06.2019].

» 28 The conference was attended by over 150 participants from 20 countries: <https://www.museumsandtheweb.com/mw98/speakers/index.html> [access: 27.06.2019].

» 29 In his texts, Dietz highlighted exhibition titles with double-spaced letters. See S. Dietz, *beyond . i n t e r f a c e . n e t a r t a n d A r t o n t h e N e t I I*, 1998, https://www.museumsandtheweb.com/mw98/beyond_interface/dietz_pencilmedia.html [access: 27.06.2019].

» 30 See S. Cook, B. Graham, S. Martin (ed.) *Curating New Media*, BALTIC, Newcastle/Gateshead, 2002.

which had solely an online presence³¹. As Sarah Cook, an active curator and a researcher of media art curating, observes, in the early 21st century the key questions were: “funding, audiences, institutional support, and professional development”³², while in less than a decade, fundamentally new issues emerged. In 2007, just before the media social revolution, Cook asked about the role of curators who filtered user-generated content, being rather a spokeswoman for independent curating, critical of institutionally supported curating. At the same time, art created (and curated) in the “Turing land” was heading towards institutionalisation; numerous festivals were organized, media outlets and collections were established within art institutions of recognized origin, and the ease of exhibiting intangible works was praised. The optimistic rhetoric of the first years of cyberculture, however, lacked the ability to analyse in-depth the problems posed by unreliable technology. At the beginning of the global economic crisis, in 2008, ICA Director Ekow Eshun decided to close the Live and Media Arts department, arguing that “media art lacks depth and cultural accuracy”³³. Ultimately, due to growing institutionalisation, a question posed by Sarah Cook in the initially free yet commercially inviable net art became of paramount importance: “Has curating killed net.art?”³⁴. The reply is far from easy since net.art could be hit by both institutional petrification and persistent presence within a “self-marginalising alternative”³⁵. Steve Dietz’s call was no longer sufficient; as early as 1999 he indicated, following Gerfried Stocker, the artistic director of Ars Electronica Festival, that museums and institutions with educational ambitions in the field of art should become not so much venues of presenting the art of new media but rather platforms of its production³⁶. This proposal was not implemented despite successful attempts to establish and run an art institution under the guidance of conscious curators. An example here is Peter Weibel’s work for the ZKM New Media Art Centre in Karlsruhe and his, significant exhibition *Net_Condition* (1999–2000)³⁷, or the operation

» 31 There were a dozen or so works in the gallery. The curator of the intermedia programme at the Tate was Kelli Dipple. http://www2.tate.org.uk/intermediaart/archive/net_art_date.shtm [access: 8.06.2019].

» 32 R. Debatty, *Interview with Sarah Cook, We Make Money Not Art*, 30.05.2007, http://we-make-money-not-art.com/interview_with_17/ [access: 27.06.2019].

» 33 D. Daniels, “Whatever Happened to Media Art?”, [in:] *across & beyond...*, op. cit., p. 44.

» 34 S. Cook, “Has Curating Killed net.art?”, *AN Magazine*, March 2000, http://www.nettime.org/absoluteone.ljudmila.org/sarah_cook1.php [access: 08.06.2019].

» 35 The term used by Claire Bishop in the polemic with her adversaries defending the legacy of the art of new media. See “Claire Bishop Responds”, *Artforum* January 2013, vol. 51, No. 5, p. 38.

» 36 S. Dietz, *Why Have There Been No Great Net Artists?* 1999, <http://www.afsnitp.dk/onoff/Texts/dietzwhyhavether.html> [access: 27.06.2019].

» 37 Weibel collaborated with a six-person strong team of curators, inclusive of artists, e.g. Jeffrey Shaw <https://zkm.de/en/exhibition/1999/09/netcondition>

of the CRUMB research institute (Curatorial Resource for Upstart Media Bliss). Established in 2000 at the University of Sunderland by Sarah Cook and Beryl Graham³⁸, CRUMB provided practical and theoretical knowledge through materials posted on its website, case studies and interviews with international curators, which made up two publications published in 2010: *Rethinking Curating: Art After New Media* and *A Brief History of Curating New Media Art: Conversations with Curators*³⁹. Reviewing the latter, blogger Régine Debatty, specializing in new media culture, points to the most important questions posed in the book with regard to the profession of a new media curator⁴⁰. She stressed the limitations imposed by both technology and sponsors but also quotes an anecdote told by Cook about *The Art Formerly Known As New Media* (2005), co-curated with Steve Dietz in the Canadian Banff Centre for Arts and Creativity to commemorate the tenth anniversary of this institution. The British curator quotes a story of criticism levelled at both curators when they posted unauthorized photographs from the exhibition on Flickr, which, in the opinion of the institution hosting the exhibition was a violation of the rights of artists to the documentation of their works. It turned out that the seemingly top-level institution of new media art presentation failed to recognize and adapt to the new model of open distribution of information created by these very media. Therefore, it is not difficult to be behind the times, which is a constant danger and at the same time a paradox accompanying work in art institutions trying to follow the constantly eluding criterion of novelty. The question of whether the narrow specialization of the new media art world, including curatorial decisions and concepts, contributed to the invalidation of the division between the "Turing land" and the "Duchamp land", or whether this division became even more pronounced, still remains open to debate.

The story of the relationship between curators taking up the challenge of working with new media could prove to be a chronicle of failures and struggles with "technical difficulties" that can be understood both literally and metaphorically. Experimental technology, budgetary constraints, conceptual challenges, being misunderstood, and struggling with prejudices all contribute to an image of the world of art in which curators risked almost as much as the artists working with new media, i.e. heading for the

» 38 The institute's website has not, however, been updated since the spring of 2015: <http://www.crumbweb.org/> [access: 27.06.2019].

» 39 See S. Cook, B. Graham, *Rethinking Curating: Art After New Media*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2010 and eadem (ed.) *A Brief History of Curating New Media Art: Conversations with Curators*, The Green Box, Berlin 2010. The latter book includes 14 interviews, mainly with US curators.

» 40 R. Debatty, *Book Review – A Brief History of Curating New Media Art: Conversations with Curators*, *We Make Money Not Art*, 05.05.2010, http://we-make-money-not-art.com/book_review_a_brief_history_of/ [access: 27.06.2019].

unknown. It is a cliché to state that during the half-century that has passed since the first, comprehensive exhibitions of art using new media, many changes have taken place in art, culture, economy, and society. The curator and art theoretician Omar Kholeif points this out when he writes about the changes of curatorial practice under the impact of commodification of all values present in the egalitarian space of net culture⁴¹. In the contemporary “playlist culture”, the conceptual relationships are determined by algorithmisation, similarly to the mechanisms of social networking sites and of product recommendations in online commerce. Technologies have become invisible but pervasive and their presence has become unavoidable. This is addressed by Holland Cotter, an older-generation art critic, in his review of the New York Triennial *Surround Audience* (2015), curated by Lauren Cornell (a curator associated with *Rhizome* and *New Museum*) and Ryan Trecartin, an artist representing postmedia art: “if you’re expecting a »digital« show, you won’t get one, or not one that advertises itself as such. For most of the participants (...) digital is nothing special, no big deal. It’s a given. It’s reality”⁴². In this reality, almost all participants in the circulation of (post)media culture are curators: they create images, promote, present, and collect. However, the subject of their efforts are not works of art, but aesthetised and performed autobiographies⁴³. There are no failures in this world, but there is a planned policy of joy. So how do contemporary curators approach it? One example here is the activity of the DIS group as curators of the 9th Berlin Biennale (2016) diagnosing the “present in drag” with this exhibition⁴⁴. As super-artists and curators, DIS create through this exhibition their own work of art and enter into a game with the world outside art via multitasking and mimicry in their professional and semi-private incarnations⁴⁵. Their example shows that online curating practised as self-promotion involves all participants of online culture, because the reality of “post-modernity” is determined by network criteria such as e.g. aesthetic micro-trends⁴⁶. At the same time, according

» 41 O. Kholeif, “The Curator’s New Medium”, [in:] idem (ed.), *You Are Here – Art After the Internet*, Cornerhouse/SPACE, Manchester-London 2014, p. 78-85. The first edition of the article came out in the 363rd issue of *Art Monthly* in February 2013.

» 42 H. Cotter, “Review: New Museum Triennial Casts a Wary Eye on the Future”, *The New York Times*, 26.02.2015, <https://www.nytimes.com/2015/02/27/arts/design/review-new-museum-triennial-casts-a-wary-eye-on-the-future.html> [access: 7.06.2019].

» 43 See B. Groys, “Self-Design and Aesthetic Responsibility”, *e-flux*, #7 (6)/2009 <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/> [access: 8.06.2019].

» 44 DIS (Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso, David Toro) curated the 9th Berlin Biennale in 2016, held under the motto *The Present in Drag*.

» 45 The fact that curators are becoming super-artists was indicated during Documenta5 by Daniel Buren, quoted by Harald Szeemann. See H. U. Obrist, *Krótko historia kuratorstwa*, transl. M. Nowicka, Korporacja Ha!art, Kraków 2016, p. 95.

» 46 N. Stagg, “Trends and Their Discontents”, [in:] DIS (ed.), *The Present in Drag*, DISTANZ/KW Institute for Contemporary Art, Berlin, p. 99-105.

to the DIS group, art presentations have begun to resemble more and more the TED Talks, which are "theaters of competence"⁴⁷. Undoubtedly, the profound reorganization of social relations predicted by Jack Burnham half a century ago has become a fact, also in the world of art. In the circle of curators, artists, art critics and art dealers, it is now possible to have professional relations that are much more transversal and less (openly) hierarchical. This reorganization has also increased peer pressure⁴⁸ and introduced criteria of *playbour*⁴⁹. Despite the progressing egalitarianism in the world of art, including the curatorial circles, the seemingly outdated division into "amateurs"⁵⁰ and professionals has not lost its validity. However, the dividing line is more difficult to define, as it does not depend only on institutional criteria and expert opinions, but also on the support of networked commentariat, whose preferences are often determined by algorithms. A question arises whether, in the perspective of the future, such curatorial practice of a multitude of prosumers will harm art as a domain of specialist professionalism, just as institutional curatorship and the formula of retrospective exhibitions were expected to harm the art of the Internet? ●

Ewa Wójtowicz

● <https://orcid.org/0000-0002-8659-940X>

» 47 DIS (Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso, David Toro), *The Present in Drag*, op. cit., p. 55-57.

» 48 See B. Troemel, *Peer Pressure. Essays on the Internet by an Artist on the Internet*, LINK Editions, Brescia 2011.

» 49 The term *playbour* (*play / laybour*), which refers to the obliteration of borders between occupational work and play or relaxation was introduced by Julian Kücklich in an article dedicated to the unique characteristics of work of game designers. See J. Kücklich, "Precarious Playbour: Modders and the Digital Games Industry", *Fibreculture journal* #5, 2005, http://journal.fibreculture.org/issue5/kucklich_print.html [access: 22.08.2019].

» 50 See A. Keen, *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, transl. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

Christa-Maria Lerm Hayes

Professor of Modern and Contemporary Art History, University of Amsterdam and academic director of the Amsterdam School for Heritage, Memory and Material Culture. Until 2014 she was Professor of Iconology in Belfast, where she led a Research Graduate School. She studied in Heidelberg, London and Cologne, where she gained her PhD (researched as James Joyce Foundation Scholar, Zurich). She held an Irish Research Council Post-Doctoral Fellowship, UCD. Her research focuses on word and image studies, visual legacies of (Irish) writers, performance, the historiography of art and curatorial issues. Rooted in Joseph Beuys studies, she is interested in social practices, sculpture, performance, post-War art histories, memory and art(istic) research.

Her books include: *Brian O'Doherty/ Patrick Ireland: Word, Image and Institutional Critique* (ed., Valiz 2017); *Post-War Germany and 'Objective Chance': W.G. Sebald, Joseph Beuys and Tacita Dean* (Steidl 2011); *James Joyce als Inspirationsquelle für Joseph Beuys* (Olms 2001); and *Joyce in Art* (Lilliput 2004).

She has curated for: Royal Hibernian Academy and Goethe Institut, Dublin; Tolstoy Estate, Russia; MoA, Seoul National University, Korea; Golden Thread Gallery, Belfast; LCGA, Limerick; CCI, Paris; Maagdenhuis, University of Amsterdam; M HKA, Antwerp, and the VanAbbemuseum, Eindhoven.

Literary Art Exhibitions and Artists' and Curators' Solidarity in Times of Historical Change

This issue of *Zeszyty Artystyczne* provides a particularly welcome, but also daunting opportunity to sketch a curatorial practice and research project in both separate and coherent exhibitions that has emerged for me as a necessary method and mode of publication in parallel with academic work as an art historian exploring the intersection of social practice and literature. This work, I hope, combines to form, however tentatively, a curatorial stance, a philosophy of what can (and arguably should) be done with exhibitions.

There are two roots for this body of work: my long-term interest in artists interpreting and responding to the literature of James Joyce – with Joseph Beuys (and his generation of politically interested artists) being the main case study. Secondly, my socialization in Central Europe: I grew up in the environs of Goethe museums and in circles which read Schiller, the Bible and other canonical literature for its liberating elements. This background took me to social practice (and Beuys) in another way, one in which the institution of the (literary) museum has since Romanticism involved a socio-political intention, namely to further nation-building through culture. Early literary houses and museums were made public to stress the community-forging element of a shared language: by creating places of pilgrimage, one could help or make operational the imagined community that literature built, in order to forge a nation.¹ Before this background, art and its exhibitions immediately appear as players in the social and political realm (how far nation-building may now be from one's mind). Living and working in Belfast for a decade has made me appre-

» 1 See: Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso (1983) 2016.

ciative of the effects that Beuys' presence there in 1974 has had: his help (framed through the Free International University for Interdisciplinary Research) given to artists' self-organized infrastructures that have achieved much during difficult times through bringing people together, who in turn tuned art, organizations and exhibition strategies to the needs and affordances of the "Troubles".²

My curatorial trajectory began in Dublin, where, in 2004, I curated the central art exhibition, *Joyce in Art*, to mark the 100th anniversary of "Bloomsday", 16 June 1904: the day on which Joyce's *Ulysses* is set in Dublin. My work has thus initially been geographically focused on Ireland (Dublin and Belfast) and stretched to various corners of the world, where I showed *Joyce in Art*-related exhibitions – "extracts" from the book of the same title³ – in different contexts, in order to test them in a literary museum (the Tolstoy Estate National Museum, Yasnaya Polyana, Russia, 2010), a university museum (MoA, Seoul National University, Seoul, South Korea, 2011) and a member of L'Internationale network of museums (M HKA, Antwerp, 2017), which practice experimental institutional and curatorial work.⁴ In this last context I wanted to probe and see this work.

The response to the initial, large-scale *Joyce in Art* exhibition was such that I realised that a combination of contemporary art and literature in exhibition format was something that I had taken for granted, owing to my German background, and that what I called the literary art exhibition still needed to be theorised,⁵ especially for the benefit of the Irish and English cultural field, which was not well represented in the Literary Museums sub-section of ICOM, ICLM. I also realised that the context of the Dublin exhibition, the large ReJoyce 100 festival, was not conducive for many people who attended to detect under the block-buster, canon-celebrating surface (necessary for realising the project financially) what I had considered as a central outcome of the project: that the most valuable reactions to Joyce came not from illustrations to his books, but from the generation of artists who had the writers' complete oeuvre (especially

» 2 See: Christa-Maria Lerm Hayes, Victoria Walters (eds.). *Beuysian Legacies in Ireland and Beyond: Art, Culture and Politics*. Series: European Culture and Politics. Münster, Hamburg, Berlin, Vienna, London: LIT 2011, 177-194.

» 3 Christa-Maria Lerm Hayes, *Joyce in Art*. F. Senn (introduction), J. Elkins (envoi), E. Bonk (design). Dublin: Lilliput 2004.

» 4 See: www.internationaleonline.org and John Byrne et al (eds), *The Constituent Museum: Constellations of Knowledge, Politics and Mediation, A Generator of Social Change*, Amsterdam: Valiz, L'Internationale 2018.

» 5 Christa-Maria Lerm Hayes, "'The Joyce Effect': Joyce in the Visual Arts". *A Companion to James Joyce*. Richard Brown (ed). Malden, Oxford: Blackwell 2007, 318-340. And: Christa-Maria Lerm Hayes, "Re-inventing the Literary Exhibition: Exhibiting (Dialogical and Subversive) Art on (James Joyce's) Literature". *Show/Tell: Relationships between Text, Narrative and Image*. Grace Lees-Maffei (ed.). *Working Papers on Design 2* www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpdesign/wpdpvol2/vol2.html ISSN 1470-5516

Finnegans Wake) available during their formative years, such as Joseph Beuys, John Cage, Martha Rosler, Brian O'Doherty, Richard Hamilton and some others. They carried his intellectual and (as they saw it) implied political ambitions into their broadened artistic practices, teaching and instituting – including what one may now call “constituent” exhibitions and museums.⁶

Apart from writing about this constellation of exhibitions, literature and contemporary art, the naturally next step was for me to bring word and image scholars together (organise an IAWIS conference, Belfast 2010, which included W.J.T. Mitchell as keynote lecturer). From this in turn arose a further exhibition: *Convergence: Literary Art Exhibitions*. This “meta” exhibition (Golden Thread Gallery, Belfast, Limerick City Gallery of Art, 2011) accumulated works showing artists’ attitudes to (literary) writing, theorised through Friedrich Schiller’s emphasis on aesthetic education and Gilles Deleuze and Felix Guattari’s concept of “minor literature”.⁷ It especially highlighted the liberating potential of artists re-reading certain (canonical but “minor”) literature.⁸ The gallery notes⁹ draw together the history of literary museums and “doubly-gifted” artists, art writing, conceptual writing, the writing of artists doing a PhD – and the potential for (canonical) literature to be taught in the contemporary art gallery. What these notes could not as yet anticipate is the way in which the two reading spaces within the exhibition worked: the artists’ publications and catalogues of literary art exhibitions at the beginning and the “primary” literature at the end of the show. Pencil outlines on plinths, with the author and title written in the space served well both to give viewers freedom to handle what was so central to the show and instil a responsibility in them not to let books disappear. It worked.

Responsibility is also a key term in the exhibition *Equilibrium? Royden Rabinowitch: Historical Turning Points and Artists' Solidarity*, which I curated in 2012/13 for the Ulster Museum, Belfast.¹⁰ It was cancelled in the Summer of 2013, two weeks before the opening. Finally,

» 6 See: L'Internationale (as note 4)

» 7 Friedrich Schiller, *Letters on the Aesthetic Education of Man*. 2002, first published 1794. <http://www.searchengine.org.uk/ebooks/55/76.pdf>; Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka: Towards a Minor Literature*, transl. Dana Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

» 8 See: Christa-Maria Lerm Hayes, “Considering the Minor in the Literary and Photographic Works of Rodney Graham and Tacita Dean”, *Minor Photography: Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*, M. Bleyen (ed.), Lieven Gevaert Series, vol. 13, Leuven: Leuven UP 2012, 85-102.

» 9 The gallery notes and documentation are available at <https://www.uva.nl/profiel/l/e/c.m.k.e.lerm-hayes/c.m.k.e.lerm-hayes.html> (under publications, professional (*publicaties*, *vakpublicatie*), 2011)

» 10 Documentation is available at <https://www.uva.nl/profiel/l/e/c.m.k.e.lerm-hayes/c.m.k.e.lerm-hayes.html> under publications / academic (*publicaties*, *wetenschappelijk*), 2014.

it was realised at the Golden Thread Gallery, Belfast, which had already hosted *Convergence*, in January 2014. The small exhibition emerged from an invitation of POLITICS Plus (a democratization programme funded by Atlantic Philanthropies) to organize a workshop for elected members of the politicians of the Northern Ireland Assembly. I conceived of the exhibition to be a site for this workshop, in the delivery of which performance artist Alastair MacLennan and I collaborated.

Royden Rabinowitch donated (through me) a *Greased Cone*, a new version of a work he first made in the mid-1960s, to a public collection in Northern Ireland. I discussed with the (few) workshop participants how the human-scaled, rolled steel cone (as symbol of hierarchy) relates to the industrial grease that covers it. It was relevant how placing disgust in the realm of others and not oneself (according to Martha Nussbaum) is the first step in perpetrating violence against the people who are in that way dehumanised.¹¹ In Rabinowitch's sculptural oeuvre, the Greased Cone directly relates to (or addresses) James Joyce (in the form of Constantin Brancusi's *Portrait James Joyce*, 1928).¹² Nussbaum had concluded her remarks on the need of the arts and humanities for democracy with the example of Joyce's affirmative attitude to the body and its chancy aspects at the end of *Ulysses*.¹³ A *Barrel Construction* of Rabinowitch's accompanied the *Greased Cone*: several boards precariously balanced on top of one another and easily knocked over: like the grease, instilling or testing the audience's responsibility for what is fragile but exposed to them without security measures.

This exhibition for Northern Irish politicians is through Joyce (and Social Practice) centrally connected to both the *Joyce in Art* shows and *Convergence: Literary Art Exhibitions*. It again, like the latter, took a meta perspective in a vitrine that drew a large historical line from two displayed volumes of the first edition of Schiller's collected writings (with the *Letters on Aesthetic education* and his inaugural lecture) from the time when the French Revolution's descent into violence had to be understood and cultural responses to this situation formulated. In the vitrine, there were also materials on other gestures of solidarity that artists perceived as the best response to such traumatic historical moments: Beuys in Belfast in 1974, the same, who in the early 1980s partnered up to give the famous *Polentransport* to the Muzeum Sztuki in Łódź during the time of Martial Law (which was exhibited in Warsaw when discourses and de-

» 11 M.C. Nussbaum, *Upheavals of Thought: the intelligence of emotions*. Cambridge: Cambridge UP 2008, 691.

» 12 See: Christa-Maria Lerm Hayes, "Concerning the Work of Royden Rabinowitch: Our Disenchanted Ontology or Paradoxical Hope". *Royden Rabinowitch: Ghent*, Collection Hooft, Gent: MER Paper Kunsthal 2014, 21-36.

» 13 Nussbaum, 709.

monstrations galvanised towards historical change in 1989), and Rabino-witch's donation of the *Greased Cone* to a public collection in Northern Ireland after the 2012 „flag protests”.

The Ulster Museum did not only cancel the show, but also refused the gift. The Arts Council of Northern Ireland acknowledged the letter offering the donation, but did not respond. It is easy to see that the concept of art or exhibitions implicitly put forward here is one that is not congruent with what education in Northern Ireland enables one to understand. (Art provision in secondary schools across the UK has been severely curtailed and there is no art history / theory or similar third level course taught at a university in Northern Ireland). Art (or an exhibition) that makes itself into an uncomfortable presence, a nuisance, appears to reveal anxieties and structures that do not help responsibility or solidarity in a near-seismographic way. That may not be particularly revealing, but, in addition to showing quite unapologetically autonomous work, such an exhibition may establish itself as social fact¹⁴ and enable discourse surrounding the issues raised on a broader level and further afield: it can take on another purpose, reach other audiences, particularly in the academic field – through e.g. an essay such as this. At the time, I had been given a personal professorship (a chair for which I chose the title *Iconology*), but did not have the opportunity to give an inaugural lecture. This exhibition became the alternative format for me to set out what occupied me in research and practice, and where I saw valuable ways for art (history) and curating to make a contribution to both scholarship, public discourse and – maybe, unpredictably – social change.

At the time that the exhibition emerged was cancelled and realised differently, much happened in the broader curatorial field that confirmed my hunch that such conceptions of exhibitions as actors (or a nuisance respectively) was current. Particularly inspiring in this regard was the *Picasso in Palestine* project, 2011, initiated by the Van Abbemuseum's director Charles Esche and Khaled Hourani, artist and director of the International Art Academy, Ramallah, Palestinian Territories.¹⁵ Here, the back-room negotiations surrounding ensuring and transporting a canonical work to a place without clear jurisdiction were as much part of the work as the discourse that led Palestinians at home and abroad to donate considerable funds for showing Picasso's art, instead of taking care of the many other urgent needs, and the Van Abbe's priceless *Head of a Woman*, created in

» 14 Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London and New York, 2013, 44.

» 15 See: Remco de Blaaij and Els Roelandt (eds), *Picasso in Palestine*, A Prior #22, <http://aprior.schoolofarts.be/pdfs/APM22.pdf>; and: e.g. Slavoj Žižek in conversation about *Picasso in Palestine*, part 1, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=Z3lvYqOVlv4>

1943 in German-occupied Paris effectively and temporarily functioning as a shield for real heads of real women.

It was a particularly gratifying and logical move to offer the homeless Belfast *Greased Cone* to the Van Abbemuseum, which also, in 2017, requested all correspondence and archival materials relating to the exhibition and workshop for politicians in Belfast. The Van Abbemuseum no longer makes a conceptual difference between its collection and its archive (and a case such as this can arguably well illustrate why that would make sense) – and thus little cares whether this exhibition was curated by me, or created (in collaboration with Rabinowitch). I also appreciated that I do not need to decide this. The *Equilibrium?* project also, of course, featured when giving my inaugural lecture at the University of Amsterdam on artists and art historians (and implicitly curators) fruitfully trading places. It is entitled *Writing Art and Creating Back: What Can We Do With Art (History)?*¹⁶ – and in Amsterdam immediately found another curatorially interesting constellation for curatorially “doing something” with art (history): the student protests of 2015 and *Strijd ∞*, an exhibition project that I jointly curated with my students.¹⁷

Rather than describing such further projects, I would like to close with some remarks about the intellectual constellation of the cases that I highlighted here: the interconnecting *Joyce in Art* projects and curating as (or with) social practice in the case of exhibiting Rabinowitch and Beuys for Northern Irish politicians. It is evident for me that the concept of art that (in the West) is broadly still applied and that originated with the Jena Romantics after the French Revolution¹⁸ already spawned (if not maybe directly considered) exhibitions as socio-political actors. Now, the (cultural) nation, for which they fought is close to the opposite of what experimental or acting/activist exhibitions can (or should) today do, but the fact that exhibitions set certain parameters for debate, or influence discourse

» 16 Christa-Maria Lerm Hayes, *Writing Art and Creating Back: What Can We Do With Art (History)?* Inaugural lecture 537, Amsterdam: Vossiuspers / Amsterdam University Press 2015 and online: http://www.oratiereeks.nl/upload/pdf/PDF-6174DEF_Oratie_Lerm_WEB.pdf

» 17 Christa-Maria Lerm Hayes, Ezra Benus, Tamara Breugelmans, Sepp Eckenhaussen, Astrid Kerchman, Emily Rhodes, Jeroen de Smalen, Frederike Sperling: “Strijd ∞”, [in:] *Aesthetics of Resistance, Pictorial Glossary, The Nomos of Images*, blog of the Minerva Research Project “The Nomos of Images”, Max-Planck-Institute for Art History in Florence, ISSN: 2366-9926, 3 December 2015, URL: <http://nomoi.hypotheses.org/259>; and: Ezra Benus, Tamara Breugelmans, Cristina Buta, Sepp Eckenhaussen, Astrid Kerchman, Christa-Maria Lerm Hayes, Emily Rhodes, Jeroen de Smalen, Frederike Sperling, “Strijd ∞, a Performative Exhibition” [in:] *Sztuka i Dokumentacja / Art & Documentation: Art for the sake of democracy*, Łukasz Guzek (ed.), nr. 16 (Spring / Summer 2017), pp. 133-141, http://www.journal.doc.art.pl/pdf16/sid16_strijd.pdf; see also: www.strijdfinifinity.com

» 18 See: Osborne. As first orientation: https://en.wikipedia.org/wiki/Jena_Romanticism.

and the distribution of the sensible (to speak with Jacques Rancière):¹⁹ this appears to me beyond doubt.

I wish here to sketch this constellation in a way that particularly concerns exhibitions. Aby Warburg, Brian O'Doherty and Harald Szeemann especially need to be added to the sparring partners and interlocutors whom I already mentioned (i.e. Beuys, Joyce, Rabinowitch and others). The enormity of the task of doing their thought and lives' works justice in relation to the place where literature, exhibitions and art(history) meet in socio-politically meaningful (at times explosive) ways is eased by a source that already brings these three thinkers and "curators" together: Roman Kurzmeyer's intellectual biography of Harald Szeemann.²⁰ It would be a pleasure to delve deeper, but that has to remain for another day. Here only the briefest sketch:

Aby Warburg's insights into art as a seismographic tool in analysing the rationality or superstitious or irrational nature of a culture, i.e. the danger or otherwise of a time and place for the potential scapegoats (like artists or Jews like him) was a key point in my early research on the Jewish heritage in the art historian's life and work²¹ – even more so than the now popular *Mnemosyne Atlas* or memory atlas (1920s), which intrigues curators and artists on the basis of Warburg appearing as a "curator" *avant la lettre* (i.e. in the current understanding). Warburg developed an instituting practice, was a systemic thinker, analyst and innovator in the arrangement of his library: these are similarly elements to what a curator (or artist) could today develop.

Brian O'Doherty is (similarly) an institutional worker (National Endowment Programme Director, *Art in America* Editor in Chief and Professor), but particularly institutional critic in this seminal *Inside the White Cube*, as well as exhibition innovator through *Aspen 5+6*, 1967, a "white cube" box that was sent to the subscribers of the magazine as a double issue. It contains high calibre, multi-disciplinary insertions that anyone opening it has to "curate" themselves. An attempt at understanding his multi-disciplinary practice between word and image and institution and institutional critique has been the task that my recent edited book set itself.²²

» 19 See: Rancière, Jacques, *The Politics of Fiction*, http://www.ccs.unibe.ch/unibe/philhist/ccs/content/e6062/e6681/e169238/JacquesRanciereThePoliticsofFiction_ger.pdf [access: October 2018].

» 20 Roman Kurzmeyer, *Zeit des Zeigens: Harald Szeemann, Ausstellungsmacher*, Zurich: Edition Voldemeer, De Gruyter 2019.

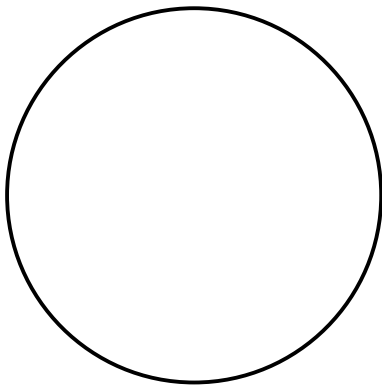
» 21 Christa-Maria Lerm Hayes, "Das Jüdische Erbe in Aby Warburg's Leben und Werk". *Menora 5: Yearbook for German-Jewish History 1994*. J.H. Schoeps (ed.) Salomon Ludwig Steinheim Institute of German-Jewish History. Munich, Zurich: Serie Piper 1994, 141-169.

» 22 Christa-Maria Lerm Hayes (ed), Brian O'Doherty / *Patrick Ireland: Word, Image and Institutional Critique*, essays by Alexander Alberro, Hans Belting, Patricia Falguières, Thomas McEville et al., vis-à-vis series, Amsterdam: Valiz 2017.

Harald Szeemann has made a great and formative impression on me, when I was (as a mere MA student) privileged to contribute to three of the publications accompanying his 1993/94 Beuys retrospective.²³ Researching his oeuvre (for my PhD exam) brought to light his own literary occupations (a PhD on Alfred Jarry), as well as curatorial projects around literature that have directly inspired me (on Victor Hugo and Marquis de Sade). However far removed literary art exhibitions may traditionally be perceived to be situated from artistic and curatorial activism, Szeemann-related “attitudes” can, I felt, take shape (or “become form”) in the constellation between Beuys, Joyce and Szeemann (to borrow the formulation of the latter’s exhibition title “Think in Your Head: When Attitudes Become Form”, Bern 1969). Put differently: particularly at times of historical change and where new forms of showing artistic and curatorial solidarity are experienced as necessary, I have become convinced that much valuable work can be done. For me, this has taken place (and will, hopefully, further happen) at the intersection between liberating reading (of literature) in the context of contemporary art, of research in and through word, image and exhibitions, as well as through curating people, objects and institutions into activist constellations.²⁴ ●

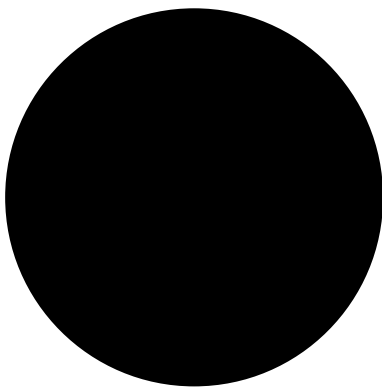
» 23 Christa-Maria Lerm Hayes, “Beuys - crise psychique et lecture de Joyce”, *Joseph Beuys*. Harald Szeemann (ed.). Exhib.cat. Centre Georges Pompidou, Paris: Centre Pompidou 1994, 263-265. Christa-Maria Lerm Hayes, “Irland”; “Kelten”. *Joseph Beuys*. Harald Szeemann (ed.). Exhib.Cat. Kunsthau Zurich. Zurich: Kunsthau Zurich 1993, 265-66, 268-69 Also: “Celtas”; “Irlanda” (Spanish). [in:] *Joseph Beuys*. Harald Szeemann (ed.). Exhib.cat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. Madrid 1994, 246-47, 271-72. Also: “Irland”; “Kelten”. [in:] *Beuysnobiscum*. Harald Szeemann (ed., comment.). Fundus-Serie 147. Amsterdam, Dresden 1997, 202-206, 222-225.

» 24 Only very recently has one begun to speak of curatorial activism: Maura Reilly, *Curatorial Activism: Towards an ethics of curating*, London: Thames & Hudson, 2018. I have (separately) explored the ethics of “trans-historical” curating: Christa-Maria Lerm Hayes, “An Emerging Ethics of the Transhistorical Exhibition: Beuys, Büchler, Books”, *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, Eva Wittcox, Ann Demeester, Peter Carpreau, Melanie Bühler, Xander Karskens (eds), Amsterdam: Valiz 2018, 118-133.



Komentarze

Rafał Bottner-Lubowski
Paulina Brelińska



Rafał Boettner-Łubowski

Artysta sztuk wizualnych, pedagog. Zajmuje się również działalnością z dziedziny teorii, krytyki i promocji sztuki. Tworzy instalacje, obiekty i kompozycje przestrzenne, podejmujące relacje dialogiczne i polemiczne z istniejącymi już dziełami, postawami i poetykami twórczymi. Obecnie pracuje na stanowisku profesora uczelni na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu jako kierownik Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki. Działalność dydaktyczną na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu prowadzi jako Rafał Łubowski. Teksty, wystawy i autorskie wystąpienia naukowe publikuje pod pseudonimem: Rafał Boettner-Łubowski (więcej szczegółowych informacji na stronie internetowej o adresie: uap.edu.pl/uczelnia/kadra/lubowski-rafal/).

Wystawa Versus

– kuratorski

autokomentarz

Kuratorowanie wystaw sztuki najnowszej może być fascynującym doświadczeniem twórczym, którym zajmować się mogą nie tylko osoby posiadające wykształcenie teoretyczne, lecz również artyści i artystki, sami aktywnie realizujący określone projekty z dziedziny współczesnych sztuk wizualnych. Konstruowanie koncepcji przedsięwzięć ekspozycyjnych oraz urzeczywistnianie ich w praktyce – stanowi z całą pewnością bardzo trudne i złożone zarazem zadanie – i dlatego właśnie może ono stawać się swoistym „wyzwaniem”, także dla niektórych artystów. Osobiście, jako osoba zajmująca się twórczością z dziedziny sztuk wizualnych oraz autor, piszący o pewnych, wybranych zjawiskach sztuki dawnej i współczesnej – jestem takimi „wyzwaniami” ewidentnie zainteresowany. Działalność kuratorska nie stanowi, oczywiście, głównego obszaru moich działań, zajmuję się nią raczej okazjonalnie, niemniej jednak wspomniany zakres aktywności jest dla mnie bardzo cennym źródłem doświadczeń, zarówno natury twórczej, jak i czysto poznawczej.

Jedną z ostatnich wystaw, którą miałem okazję otaczać opieką kuratorską, był pokaz zatytułowany *Versus*, zorganizowany w Miejskim Biurze Wystaw Artystycznych w Lesznie na przełomie lutego i marca 2019 roku. Naczelną ideą wspomnianego przedsięwzięcia była konfrontacja rozmaitych postaw twórczych, ale przede wszystkim „wyważona prezentacja” realizacji studenckich i prac artystów oraz artystek, prowadzących pracownie na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, gdzie sam od wielu lat pracuję. W sumie we wspomnianej wystawie uczestniczyło dwudziestu czterech autorów i autorek, w tym m.in.: prof. Joanna Imielska i dr hab. Sonia Rammer, prowadzące I Pracownię Rysunku WEAiK; prof. Andrzej Leśnik i as. Sebastian Krzywak z I Pracowni Malarstwa tegoż Wydziału; dr hab. Joanna Hofmann-Dietrich i as. Piotr Słomczewski, reprezentujący Pracownię Projektów i Badań Transdyscyplinarnych, oraz dr Magdalena Parnasow-Kujawa

i dr Marc Tobias Winterhagen z Pracowni Projektów i Działań Twórczych. Z grona zaproszonych do udziału w projekcie studentów i studentek poziomem zaprezentowanych prac zauważalnie wyróżniali się: Oliwia Szeptowska, Magdalena Bielawska, Barbara Melnyk, Monika Byszewska, Katarzyna Maćkiewicz i Aleksander Radziszewski. Wystawa w sensie doboru artefaktów była zatem „otwarta pokoleniowo” oraz, co ważne, zróżnicowana pod względem ekspozycyjnej obecności rozmaitych mediów i dyscyplin współczesnych sztuk wizualnych. Pojawiły się na niej zarówno



Widok ogólny fragmentu ekspozycji wystawy *Versus*, fot. A. Radziszewski

prace z dziedziny malarstwa, grafiki cyfrowej i niekonwencjonalnie pojmowanego rysunku, jak i nietypowych aranżacji przestrzennych, obiektu artystycznego, realizacji intermedialnych czy „eksperymentalnego” filmu artystycznego. Zróżnicowanie medialne połączone było w tym przypadku także z pluralizmem przekazywanych przez zaprezentowane dzieła treści – co również zauważalnie wpływało na otwartość interpretacyjną całości zaproponowanej wystawy, której ogromnym atutem była odpowiednia, wyważona aranżacja. Interesujące pod względem architektonicznym, dwa pomieszczenia leszczyńskiej Galerii – dawały w tym względzie duże możliwości. W poszukiwaniu adekwatnego porządku przestrzennego wystawy *Versus* aktywnie pomagali mi asystent Piotr Słomczewski i student Aleksander Radziszewski. Poszukiwanie to było tak naprawdę dyskretnie kierowanym przeze mnie, wspólnym „zastanawianiem się” nad odpowied-

nim usytuowaniem danych realizacji w potencjalnie najlepszych dla nich miejscach zastanej przestrzeni ekspozycyjnej.

Zaproponowana aranżacja opierała się na harmonijnym, pod względem strukturalnym, zestawianiu poszczególnych elementów (uwzględniającym zależności ich proporcji, koloru i akcentów materii), lecz nie miała ona „formalistycznego” charakteru, bardzo istotne bowiem w jej przypadku było również takie konfrontowanie poszczególnych dzieł, żeby wchodziły one ze sobą w zasadne pod względem znaczeń relacje dialogiczne i polemiczne. Poza tym, pomimo uzyskania wizualnych przejawów niekonwencjonalnie pojmowanej harmonii, wykreowany układ artefaktów nie spełniał rygorystycznie zasad tradycyjnie określanych ekspozycji. Niektóre z jego części prezentowane były w zdecydowanie niekonwencjonalny sposób, np. bardzo nisko, w strefie posadзки zaanektowanych sal wystawowych. Inne zostały osadzone – w wydawałoby się „niezobowiązujący” sposób – w strukturze architektonicznej galeryjnych pomieszczeń. I tak np. realizacja Sonii Rammer pt. *N49.231111 E20.018056* – poświęcona prawdziwym i hipotetycznym wypadkom tatrzańskim, składająca się



Sonia Rammer, *N49.231111 E20.018056*, grafiki cyfrowe (wydruki na papierze) / teksty na kalkach technicznych, 2019, fot. R. Boettner-Łubowski

z niekonwencjonalnego zbioru grafik cyfrowych i tekstów wydrukowanych na kalkach technicznych – została zaprezentowana poprzez zawieszenie jej poszczególnych części na czarnym sznurku, odpowiednio rozciągniętym

w jednej z „nisz” architektonicznych większej z sal leszczyńskiego MBWA. Co oczywiste, wspomniane powyżej niekonwencjonalne zabiegi ekspozycyjne zostały skonfrontowane z bardziej „klasycznymi” rozwiązaniami aranżacyjnymi. Całość ekspozycji była jednak spójna i dopracowana oraz, jak miemam, bardzo atrakcyjna wizualnie dla potencjalnych odbiorców, także poprzez brak przeładowania i wyraźne akcentowanie przestrzennej lekkości i klarowności zaprezentowanych układów wizualnych.



Oliwia Szepietowska, *Hommage aux Surréalistes. Moi-même*, film, 2018, fot. R. Boettner-Lubowski

Jak wspomniałem wcześniej, szczególnie cenne wydawały się na wystawie *Versus* zależności polemiczne i dialogiczne, jakie pojawiały się pomiędzy poszczególnymi jej eksponatami. Co ciekawe, nie dotyczyły one tylko i wyłącznie szeroko pojmowanej dziedziny wizualnej, ale także dźwiękowej. I tak np. praca filmowa Oliwii Szepietowskiej pt. *Hommage aux Surréalistes. Moi-même*, inspirowana twórczością Claude Cahun i posiadająca zarazem oryginalną, osobiście skomponowaną przez autorkę, *quasi-oniryczną* warstwę muzyczną – wchodziła w zaskakującą relację kontekstualną z realizacją wideo Marca Tobiasa Winterhagen pt. *Dance*, w której można było usłyszeć głos małego dziecka, powtarzającego wielokrotnie słowa, wiążące się ze sferą prywatno-rodzinnej, codziennej rzeczywistości. Wspomniane filmy emitowane były w dwóch osobnych pomieszczeniach galeryjnych, jednak ich akcenty dźwiękowe były symul-

tanicznie obecne w każdym punkcie przestrzeni ekspozycyjnej Galerii MBWA, nie zagłuszając się wzajemnie, lecz raczej tworząc dyskretny, zapraszający do refleksji rodzaj artystycznego dwugłosu. Równie ciekawe relacje pojawiały się pomiędzy innymi zaprezentowanymi na wystawie *Versus* pracami. Bezpośrednia wizualna koegzystencja abstrakcyjnego obrazu Sebastiana Krzywaka, aluzyjnie kojarzącego się z pianą morską lub nietypowym zjawiskiem atmosferycznym na niebie, z pracami Aleksandra Radziszewskiego, wykonanymi w oparciu o wykorzystanie reprodukcji wybranych dzieł Caspara Davida Friedricha – wskazywała na różne możliwości współczesnej „artystycznej obecności” pierwiastków powiązanych z medium malarstwa. Z kolei znakomita praca Piotra Słomczewskiego z serii *Pamięć wody*, eksponująca w niewielkich, zamkniętych, szklanych minipojemnikach fotografie nadrzecznych pejzaży, zanurzonych w wodzie; realizacja otwarta na różnorodne interakcje znaczeń – intrygująco podkreślała autonomiczny, formalny porządek malarski abstrakcyjnego obrazu Andrzeja Leśnika, pokazanego na wystawie w jej bezpośrednim sąsiedztwie. Poza tym wchodziła ona w wieloznaczne relacje z innymi pracami zaprezentowanymi w Galerii, np. z zaskakującym multimedialnym obiektem Barbary Melnyk pt. *Wieloryb w słoiku*, czy też z filmem Moniki Byszewskiej zatytułowanym *Hommage à la nature*.



Barbara Melnyk, *Wieloryb w słoiku*, kameralny obiekt wideo (awers/rewers), 2018, fot. Archiwum Pracowni Projektów i Działań Transdyscyplinarnych UAP



Piotr Słowczewski, z serii *Pamięć wody*, fotografia, szkło, metal, 2013-2018, fot. Archiwum Autora

Istotnym akcentem pokazu *Versus* był również sporych rozmiarów, niezwykle świetlisty, abstrakcyjny obraz Joanny Imielskiej pt. *Tęczowy IV*, kojarzący się z „wizerunkiem” jakiejś fascynującej i niepokojącej zarazem pozaziemskiej struktury technologicznej lub związanego z nią zjawiska luministycznego. Kompozycja ta nabierała z całą pewnością dodatkowych kontekstualnych znaczeń poprzez zestawienie jej z unikatową, „purystyczną” książką artystyczną pt. *Nie-zmienność* autorstwa Magdaleny Bielawskiej (*notabene* studentki prof. Imielskiej) – książki, która zawierała syntetyczne, niemalże „techniczne” rysunki koryta Warty, wykonane przez autorkę na podstawie wybranych map Poznania z lat 1785-2018; jak również z wideoanimacją 3D Joanny Hoffmann-Dietrich, zatytułowaną *Memory 6.0*, inspirowaną, jak deklaruje sama artystka: „ślądami cząstek elementarnych, pochodzących z promieniowania kosmicznego, które nieustannie docierają do nas, niosąc informacje z odległych zakątków wszechświata”¹.

Wystawa *Versus* generować mogła wiele znaczeń, przekazów czy też rozmaitych w charakterze bodźców, zarówno natury emotywnej, jak i intelektualnej. Było to możliwe dzięki odpowiedniemu doborowi pokazanych na niej artefaktów oraz adekwatnemu ich skonfrontowaniu w ramach takiej, a nie innej inwencji aranżacyjno-kuratorskiej. Omawiana ekspozycja posiadała również znaczący potencjał edukacyjny, przez co pozwalała na konstruowanie rozmaitych „opowieści” o doświadczeniach sztuki współczesnej. W pełni potwierdził to warsztat dla młodzieży licealnej, przeprowadzony 26 lutego 2019 roku przez dr Magdalenę Parnasow-Kujawę. Warsztat ten dotyczył zmiany istoty i funkcji codziennych przedmiotów oraz konfrontacji wynikających ze wspomnianych działań

» 1 Wypowiedź Joanny Hoffmann-Dietrich zacytowana z materiałów przygotowanych przez Artystkę na potrzeby realizacji wystawy *Versus* w MBWA w Lesznie; Archiwum R. Boettnera-Łubowskiego.

wniosków z przykładami określonych postaw i strategii artystycznych, także tych zaprezentowanych na samej wystawie. Należy zauważyć, że różnorodność medialna oraz tematyczne bogactwo poszczególnych, zaproponowanych na pokazie *Versus* wypowiedzi twórczych – korespondowały z pluralizmem i szerokim spektrum możliwości, jakie mają do wyboru współcześni artyści i artystki. Wystawa ta nie stanowiła „kuratorskiej ilustracji” do arbitralnie postawionej teoretycznej tezy czy problemu, lecz wpisywała się raczej w strategię ukazania pewnego wybranego fragmentu aktualnej „rzeczywistości artystycznej”, przy jednoczesnym zachowaniu wieloznaczności i różnorodności zaprezentowanych dzieł, bez instrumen-



Widok części ekspozycji wystawy *Versus*, po lewej stronie – praca Joanny Hofmann-Dietrich pt. *Memory 6.0*, muzyka: André Bartetzki, (2018); po prawej stronie, na czarnym ekspozytorze, u góry – film Marca Tobiasa Winterhagena pt. *Dance* (2018), u dołu – realizacja Magdaleny Stachowiak pt. *Gołąb* (2018);
fot. Archiwum Galerii Miejskiego Biura Wystaw Artystycznych w Lesznie

talnego ich traktowania na potrzeby udowadniania określonych ideowo-filozoficznych przekonań bądź racji. Obecnie tego typu wystawy są, moim zdaniem, bardzo potrzebne, tym bardziej, jeśli ukazują wartościowe i interesujące zarazem poszukiwania najmłodszego pokolenia twórców. Co więcej, mogą one nieść ze sobą ciekawe treści oraz zapraszać odbiorców do rozmaitych cennych przemyśleń i refleksji, także tych, które podważają ugruntowane w naszej powszechnej świadomości stereotypy i „klisze poznawcze”. Można zaryzykować stwierdzenie, że leszczyńska ekspozycja

stanowiła formę specyficznej „instalacji”, harmonijnie zorganizowanej pod względem strukturalnym (także dzięki wykorzystaniu doświadczeń artystycznych związanych z „pracą z przestrzenią i w przestrzeni” jej kuratora), lecz jednocześnie emitującej wieloznaczne treści i sensy, m.in. te dotyczące problemów i zagadnień samej sztuki, rozpatrywanych jednak w duchu tolerancji oraz szacunku dla rozmaitych i odmiennych zarazem postaw i działań twórczych. Co ciekawe, poszczególne, zaprezentowane



Widok części ekspozycji wystawy *Versus*, po lewej stronie fragment pracy Rafała Boettnera-Łubowskiego pt. *Contra Korbo & Moore* (2018) oraz po prawej stronie fragment pracy Sonii Rammer pt. *N49.231111 E20.018056* (2019);
 fot. Archiwum Galerii Miejskiego Biura Wystaw Artystycznych w Lesznie

na pokazie dzieła mogły być w tym przypadku traktowane jako swoiste wizualne, a nawet dźwiękowe „cytaty”, konfrontowane ze sobą w „kontekstualnie nową wypowiedź artystyczną”. Sytuacja taka skłaniać może do wysnucia wniosku, że osoba, otaczająca kompleksową opieką kuratorską w wymiarze koncepcyjnym, aranżacyjnym i realizacyjnym określone wystawy sztuki współczesnej, może wkraczać na obszary działalności twórczej czy wręcz paraartystycznej, a jeśli posiada wysokiej próby kompetencje dotyczące szeroko pojmowanej kultury wizualnej i intelektualnej – może osiągać we wspomnianej dziedzinie sporo satysfakcji i godnych uwagi efektów podejmowanych przez siebie działań. Być może dlatego właśnie dla pewnego grona artystów i artystek „wyzwania” kuratorskie mogą wydawać się dziś tak fascynujące i warte szczególnego trudu i zaangażo-

wania. Osobiście – w pełni podzielam tę fascynację i mam nadzieję, że będzie mi dane w przyszłości realizować kolejne związane z nią zadania i projekty twórcze. ●

* * *

Versus. Wystawa prac Pedagogów i realizacji studenckich wybranych Pracowni Katedry Interdyscyplinarnej Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Galeria Miejskiego Biura Wystaw Artystycznych w Lesznie, kurator: Rafał Boettner-Łubowski, uczestnicy/uczestniczki wystawy: Magdalena Bielawska, Rafał Boettner-Łubowski, Monika Byszewska, Magda Chołuj, Karina Grzemska-Czekalska, Joanna Hoffmann-Dietrich, Joanna Imielska, Agnieszka Klarzak, Anna Krupa, Sebastian Krzywak, Ada Kusiak, Andrzej Leśnik, Katarzyna Maćkiewicz, Barbara Melnyk, Magdalena Parnasow-Kujawa, Aleksander Radziszewski, Sonia Rammer, Piotr Słomczewski, Magdalena Stachowiak, Oliwia Szepietowska, Martyna Szkudlarek, Michalina Targosz, Aleksandra Walczak, Marc Tobias Winterhagen, czas trwania wystawy: 15.02.-9.03.2019.

Rafał Łubowski

🔗 <https://orcid.org/0000-0001-5396-4661>

Paulina Brelińska

Badaczka researchu artystycznego,
kuratorka i krytyczka sztuki.
W 2018 uzyskała tytuł magistra na
specjalizacji strategii kuratorskiej
i promowanie kultury na Uniwersytecie
Artystycznym w Poznaniu. Kuratorka
i koordynatorka projektów krajowych
i międzynarodowych m.in. wystawy
Voyager's Record / Rejestr Podróżnika
(2018), wystaw *Bifor I Bifor 2: Wielki
Powrót* (2016 i 2018), konferencji
na temat aktualnego stanu krytyki
artystycznej w Polsce *#StanKrytyczny*
(2016). Jej projekt magisterski został
wyróżniony przez Redakcję Magazynu
„Notes Na 6 Tygodni” podczas
najlepszych dyplomów UAP w 2018
roku. Obecnie pracuje jako tzw.
„Helpdesk” dla artystów wspomagając
działania promocyjne i rozwój kariery
malarzy oraz rzeźbiarzy z Polski.
Publikowała swoje teksty w „e-Czasie
Kultury”, „Zeszytach Artystycznych”,
„Formacie”, „Artluku”, na portalach
Rynekisztuka.pl, Purple Haze Magazine,
XIBT Contemporary Art Magazine.

Internetowe

strategie kuratorskie:

Voyager's Record

/ Rejestr podróżnika

Wprowadzenie

Poniższy tekst stanowi komentarz do mojego projektu dyplomowego magisterskiego zatytułowanego *Voyager's Record/ Rejestr podróżnika*, który zrealizowałam w 2018 roku na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Promotorką projektu była dr hab. Izabela Kowalczyk, Dziekan Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa (UAP). Projekt o charakterze kuratorsko-badawczym składał się z dwóch części: rzeczywistej wystawy odbywającej się w Galerii :SKALA w Poznaniu oraz internetowej ekspozycji wykonanej w narzędziu projektowym o nazwie Research Catalogue (RC)¹.

Narzędzie RC zostało stworzone we współpracy z międzynarodową platformą The Journal for Artistic Research (JAR)², która od 2010 roku rozpowszechnia interdyscyplinarne projekty z pogranicza sztuki i nauki. Pomysłodawcy wykreowali demokratyczną platformę zrównania efektów poszukiwań dla artystów, kuratorów oraz naukowców. Mogą oni posługiwać się zunifikowanymi narzędziami porządkującymi opisywaną wiedzę w celu stworzenia tzw. ekspozycji RC lub też bazować na tradycyjnych formach publikacji w postaci naukowych artykułów. Znakiem rozpoznawczym JAR jest ekspozycja (*exposition*) tworzona w programie projektowym Research Catalogue (RC), sama platforma o tej samej nazwie jest natomiast bazą danych o statusie *open source* (otwarte źródło) zrzeszającą

» 1 Internetowa baza Research Catalogue, <https://www.researchcatalogue.net/> [dostęp: 30.05.2019].

» 2 Internetowa platforma The Journal for Artistic Research, <https://www.jar-online.net/> [dostęp 30.05.2019].

badaczy w szerokim tego słowa znaczeniu. Mogą oni wpływać na efekty prezentowane przez innych researchów, dodając własne uwagi i spostrzeżenia. Każde kolejne ruchy odbywają się dzięki interakcji z innym badaczem, co wyraźnie wpływa na wciąż rozwijającą się sieć. Finalny efekt projektu zależy od autora, który posługując się wypracowanym designem metodologicznym, prezentuje swoje badania publiczności.



Widok wystawy *Voyager's Record* | *Rejestr podróżnika*, 2018

Inwencja autora jest najsilniejszym czynnikiem rozwoju map pojęciowych RC, przybierających mniej i bardziej rozbudowane formy. Pojawiające się w ekspozycji materiały mają szansę zaistnieć w różnych konfiguracjach, z biegiem czasu mogą być także uzupełniane o nowe treści (*work in progress*). Możliwość ich aktualizacji oraz zmiany istniejących układów sprawiają, że utworzone struktury stają się jeszcze jedną formą pokazywania sztuki najnowszej. Traktuję je jak ewolucję wystaw, ponieważ przestrzeń wirtualna to obecnie równie wartościowe miejsce dla pokazywania sztuki, jak estetyzujący *white cube*, surowe pustostany, sale muzealne czy każda inna galeria. Dodatkowo, sztuka w takiej postaci zbiera wokół siebie znacznie większą liczbę odbiorców i pozostaje w sieci na czas nieokreślony.

Studium przypadku: *Voyager's Record/ Rejestr podróżnika*

I. Narracja

Wystawa *The Voyager's Record/ Rejestr podróżnika* odnosi się do podróży jako formy mobilności wynikającej z wewnętrznej potrzeby zobaczenia miejsc niedostępnych, nieodkrytych, zaginionych czy tajemniczych. Jej tytuł nawiązuje do nazwy dwóch pozłaczanych dysków – *The Voyager Golden Record* – które zostały w latach 70. XX wieku umieszczone na pokładzie sond wystrzelonych przez NASA w ramach programu *Voyager*. Znajdowały się na nich nagrania oraz fotografie, które obrazowały potencjalnym pozaziemskim odbiorcom cykl życia ludzkiego gatunku na Ziemi.



Widok wystawy *Voyager's Record / Rejestr podróżnika*, 2018

Realizacje zaproszonych artystów zwracają uwagę na to, jakie obrazy i elementy przyrody najbardziej przykuwają ich uwagę podczas ekspedycji – wyprawy zorganizowanej w określonym celu. Taka koncepcja sytuuje artystę na pozycji badacza / odkrywcy, który w określonym celu archiwizuje/ dokumentuje poprzez sztukę interesujące go elementy przyrody. Obiekty te zostają pozbawione tym samym cech artefaktu (nieprawidłowy element wyniku badania naukowego), a wręcz przeciwnie – stają się wartościowym rejestrem naukowym obrazującym życie na Ziemi.

W XIX wieku autor książki *KOSMOS. Rys fizycznego opisu świata* Aleksander Humboldt zauważył, że to przyroda jest stałym przedmiotem fascynacji odkrywców. Podczas obserwacji prac współczesnych artystów gloryfikacja natury zdaje się w dalszym ciągu bardzo istotna. Humboldt pisał tak: „Dziecięca radość na widok szczególniejszych postaci krajów i zamkniętych mórz, jak nam je karty geograficzne przedstawiają; pragnienie oglądania konstelacji południowego nieba, których nie masz na naszym firmamencie; wizerunki palm i libanowych cedrów na obrazkach z pisma świętego; są to wszystko rzeczy jako przykład przywiezione, a które zdolne są zatlić w młodej duszy niepowściągniętą żądzę oglądania dalekich krajów”³.



Max Radawski, *Digital Suiseki*, fotografia i obiekty, 2015-2018

Wystawa jest opowieścią o podróżach mentalnych, a także o uczuciach, które towarzyszą podróżnikom/ artystom „w trasie”. Pozostając w stanie zawieszenia, odpowiednio odległe od codziennych obowiązków, powstają bardzo wiarygodne dzieła sztuki – mówiące wiele o funkcjonowaniu człowieka na Ziemi.

» 3 A. Humboldt, *KOSMOS: Rys fizycznego opisu świata*, przekł. J. Baranowski, L. Zejszner, Nakładem Henryka Natasona, Warszawa 1852.

The Voyager(s)

Voyager to angielski termin oznaczający „podróżnika/ podróżniczkę” lub „odkrywcę/ odkrywczynię”. Użyty w tytule nie tylko nawiązuje do programu NASA, ale również wskazuje na globtroterski tryb życia większości zaproszonych do wystawy artystów i artystek. Ich historie oraz wspomnienia odgrywają równie ważną rolę, co eksponowane prace. Można powiedzieć, że są oni „sondami kosmicznymi” wystrzelonymi w nieznane im przestrzenie, a ich prace to rejestry obserwowanych zjawisk. Świadomie poszerzam ten kontekst o obszar naukowo-poznawczy. Dlatego też do współpracy zaprosiłam **Macieja Gąbkę** (*Fragmentation of point IX*, 2017), który w swojej pracy magisterskiej zajmował się m.in. zagadnieniem przeszkody epistemologicznej⁴, a sam przyjmuje postawę „poszukiwacza”, świadomie łącząc teorię z praktyką.



Max Radawski, *Digital Suiseki*, fotografia i obiekty, 2015-2018

» 4 Za Gastonem Bachelardem pisze Maciej Gąbka: „Szczególną uwagę przywiązuję do pojęcia przeszkody epistemologicznej – terminu określającego wszelkiego rodzaju błędy, które uniemożliwiają lub, co najmniej, skutecznie opóźniają poznanie naukowe, które według francuskiego teoretyka, najbardziej zbliża człowieka do pełnego poznania. Jak twierdzi sam Bachelard, pokonanie przeszkody – stanu umysłowego bezruchu, stagnacji, regresu, problemu – równoznaczne jest z zanegowaniem wszelkiego rodzaju absolutyzującej formy; całkowitym, umysłowym otwarciem, nie tylko na doświadczenia empiryczne, lecz także na wartości uykające »zdrawemu rozsądkowi«. Błąd, podobnie jak Derridański nierozstrzygalnik, wkalkulowany jest w proces poznawania. Stanowi jego immanentny element, dający możliwość uświadomienia sobie, iż rzeczywistość widzialna nie musi być wyłącznym, jedynym i niepodważalnym obrazem odwzorowującym jego prawdziwość”, M. Gąbka, *Stany nierozstrzygalne jako pozytywowo-negatywowa metafora epistemologiczna*, Poznań 2017, s. 4.

Punktem rozpoczynającym podróż po wystawie jest wideo *Mars 116 Lili Luganskaiej*. Kilka lat temu młoda artystka zastanawiała się nad tym, dlaczego ludzie nie chcieliby mieszkać na Marsie? Zainspirowała się sondą przeprowadzoną przez holenderską fundację Mars One. Polegała ona na odnalezieniu potencjalnych ochotników, którzy byliby w stanie zamieszkać na zawsze na Czerwonej Planecie, w stworzonych przez nich osiedlach mieszkaniowych. Większość ankietowanych afirmowała ten pomysł. Artystka podjęła próbę zrozumienia, dlaczego opuszczenie Ziemi nie stanowi dla niektórych jej mieszkańców żadnego problemu? Idąc tym tropem, można przyjąć, że naukowy postęp będzie w stanie przekształcić w przyszłości Diogenesowe „Jestem obywatelem świata” na „Jestem obywatelem wszech-świata”. Dlatego też wizja uniwersum jako metafory ludzkiego ciała, stworzona przez **Piotra Pardiaka**, w subtelny sposób nawiązuje do wciąż ewoluującej relacji człowiek-wszechświat (*Uniwersum*).



Widok wystawy *Voyager's Record | Rejestr podróżnika*, 2018

Kolejny przystanek badawczy przedstawia nam **Łukasz Jastrubczak**. *Spacer po spiralnej grobli* to autentyczny rejestr dźwiękowy stworzony podczas osobistej przechadzki po dziele amerykańskiego artysty Roberta Smithsona (6 sierpnia 2014). Ośmiocalowa płyta, na której został on nagrany, nawiązuje swoją formą do połączonych dysków Voyagera oraz słów Floriana Dombois: „potrzebna jest alternatywa, która uwidoczni te

rzeczy, które nauka zaniedbała”. Bez wątpienia lukę tę może wypełnić działalność artystyczna, ściśle związana z subiektywną sferą odczuć i wrażeń.

W bezpośrednim nawiązaniu do tradycji rejestrów fotograficznych przedstawiają się prace **Michała Peplaka** (*On the Way*) oraz **Andrei Mtz. Delmuro** (*When the lines cross, Solitude is my best friend, Disconnected*). Zdjęcia to najczęstsze formy utrwalania procesu podróŜowania. Nie tylko dokumentują istotne dla nas obrazy, ale również stanowią często jedyny dowód na to, że zobaczyliśmy konkretne miejsce czy byliśmy świadkami pewnego zjawiska. Bardzo świadomie wykorzystuje to medium **Baltazar Fajto**, który wykreślił na mapie geograficznie najodleglejsze punkty Europy, a następnie odwiedził je i stworzył bazę danych składającą się z fotografii i zapisków. Obrazy stały się więc świadomie skomponowaną, spójną opowieścią. Istotną rolę odgrywają także materiały audiowizualne. **Araks Sahakyan** stworzyła je po to, aby udokumentować konkretne przekształcenia geopolityczne (*Ingenocide*).

Często jednak podróŜe są na tyle abstrakcyjne, że mają rację bytu jedynie za pomocą Google Maps. Jak twierdzi **Olga Kowalska**, istnieją takie miejsca, które pomimo że nie odwiedziliśmy ich realnie, są nam nie-samowicie bliskie. Dla artystki są to m.in.: Dissapointment Island (Wyspa Rozczarowania), niewiele oddalone od siebie Despair i Hope Island (Wyspa Rozpaczy i Wyspa Nadziei) czy Doubtful River (Wątpliwa Rzeka). **Max Radawski** posługuje się natomiast przedmiotem. Kamienie, tak istotne dla japońskiej sztuki Suiseki, są dla niego urzeczywistnieniem wyobrażeń o japońskich górach.

Oś koncepcyjną wystawy zamyka idea zapisywania i tworzenia notatek badawczych (*research notes*). Podążając za koncepcją Roberta Smithsona: „Historia Ziemi zdaje się czasem historią zapisaną w książce, w której każda strona jest rozdarta na małe kawałeczki. [Okazuje się, że] Wiele stron tak jak i niektóre ich części zaginęły”⁵. To we własnych komentarzach odnajdujemy często najistotniejsze dla nas treści. Są one tym bardziej wartościowe, kiedy mogą być odczytane przez szerszą grupę odbiorców. **Diana Lelonek** oraz **Marek Kucharski** w swoim wspólnym projekcie powracają do dziewiętnastowiecznej księgi Darwina *O pochodzeniu gatunków*. Artystyczny duet odnajduje pomiędzy wierszami treści tożsame z ich podróŜą do Australii (*There's nothing there anyway*). **Katarzyna Wąsowska** natomiast wnikliwie bada historię zaginionej Atlantydy (*Atlantydologia*). Sięgając po mapy oraz inne publikacje, przeprowadzając własne śledztwo, podważa naukowe próby odnalezienia „czegoś, co nie

» 5 *Spiral Jetty*, 1970 Film by Robert Smithson: robertsmithson.com, James Cohan Gallery, 2012.

jest nawet poprawnie zdefiniowane, ponieważ nie istnieje fizycznie. Jest tylko ideą umieszczoną w środku wielkiego oceanu”⁶, jak twierdzi.



Diana Lelonek i Marek Kucharski, *Tam i tak nic nie ma*, 2014, dokumentacja pracy znajdującej się w kolekcji Musée de l'Elysée w Lozannie w Szwajcarii

» 6 Oficjalna strona internetowa artystki, <https://www.katarzynawasowska.com/atlantidology>, [dostęp: 7.11.2019].



Baltazar Fajto, *Saudade*, mapa, 2014-2016



Łukasz Jastrubczak, *Spacer po Spiralnej Grobli*, płyta oraz rejestr dźwiękowy, 2015

II. Budowa ekspozycji *Research Catalogue*

Istotnym elementem, który porządkuje ideę wystawy, stała się stworzona przeze mnie mapa koncepcyjna. Została ona zainspirowana estetyką dawnych rysunków przestrzeni kosmicznej. Kolejno powiększające się okręgi ukazują zjawisko rozwoju koncepcji kuratorskiej, która nie mogłaby funkcjonować bez złożonej siatki pojęć. To wokół nich orbituje konkretna wizja rzeczywistości.

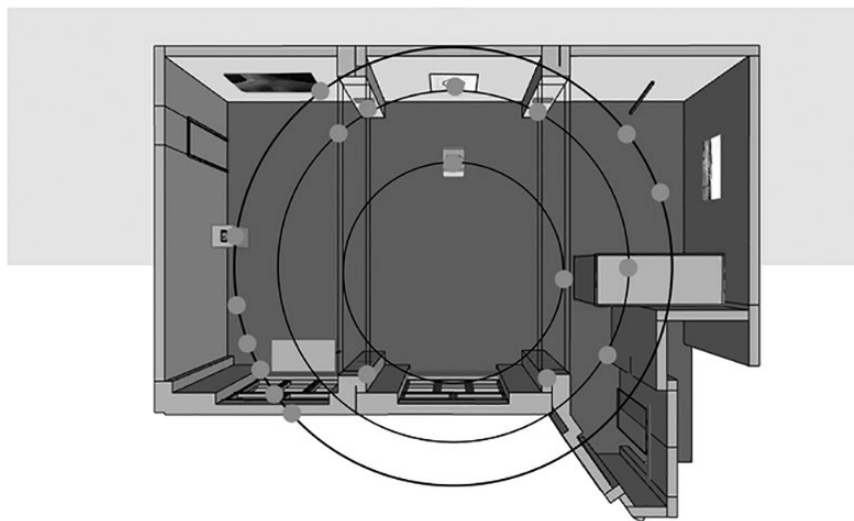


Widok wystawy *Voyager's Record* | Rejestr podróżnika, 2018

Na poszczególnych liniach umieszczono nazwiska, które dzięki hiperłączom przenoszą użytkownika do podstron zawierających szczegółowe informacje na temat projektów zaproszonych artystów, biorących udział w wystawie. Ekspozycja została stworzona w języku angielskim, aby poszerzyć zasięg odbiorców. Najważniejsze notatki kuratorskie, artystyczne, projektowe i naukowe zostały uszeregowane według następującego porządku: w samym centrum mapy znajduje się meritum projektu – link do książki *Kosmos* Alexandra von Humboldta, link do filmu na Youtube przybliżającego ideę landartowej pracy *Spiral Jetty*, efekty badań artysty i naukowca Jona Lomberga, link to oficjalnej strony projektu *The Voyager Golden Record*. Niebieskie punkty na liniach okręgów symbolizują prace artystów współczesnych zaproszonych do udziału w projekcie, różowe symbole to oś koncepcyjna całości. Każda praca artystyczna w ekspozycji

RC została umieszczona według rozmieszczenia prac w rzeczywistej przestrzeni Galerii :SKALA w Poznaniu⁷. ●

III. Mapa ekspozycji



Mapa i rzeczywista ekspozycja, mix, Brelińska, VR

* * *

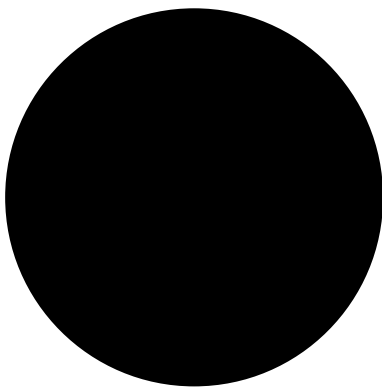
Praca została nagrodzona Nagrodą Specjalną „Notesu na 6 Tygodni” podczas Konkursu na Najlepsze Dyplomy UAP im. Marii Dokowicz w 2018 roku.

Tekst powstał w oparciu o fragmenty pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr hab. Marty Smolińskiej w 2018 roku, *Research artystyczny. Analiza rozwoju młodej dziedziny z pogranicza nauki i sztuki*.

» 7 Link to ekspozycji: <https://www.researchcatalogue.net/view/440006/440007>
[dostęp: 7.11.2019].

Prace konkursowe

Stanisław Bednarek



Stanisław Bednarek

Absolwent studiów inżynierskich
i magisterskich w Szkole Głównej
Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie
na kierunku gospodarka przestrzenna
oraz magisterskich w Uniwersytecie
Artystycznym w Poznaniu na kierunku
design krajobrazu. Laureat Nagrody im.
Marii Dokowicz za najlepszą dyplomową
pracę teoretyczną w roku akademickim
2017/2018.

Obecnie zatrudniony w pracowni
projektowania krajobrazu w Niemczech.

Recykling krajobrazu: renaturyzacja, rekultywacja i reurbanizacja*

Wstęp

Uwarunkowania, w których przyszło nam żyć, zdają się wyjątkowe – nigdy wcześniej w historii ludzkości klimat, środowisko przyrodnicze, dobroek technologiczny i stosunki społeczne nie podlegały tak gwałtownym przemianom. Otacza nas poczucie tymczasowości¹. Rytm codzienności dodatkowo podkreślają reklamy i kolorowe afisze, które zdają się krzyczeć: bierz, kupuj, jutra może nie być! W rezultacie traktujemy Ziemię jak hotelowy szwedzki bufet, w którym goście, łapczywie jedząc oczami, nakładają na talerze dużo większe porcje niż w są stanie pomieścić w swoich żołądkach². Rzeczywistość konsumpcji, nadmiaru i rozpędu ustępuje ponowoczesnej rzeczywistości odpadów. Tymczasowość ustępuje życiu wiecznemu śmieci. Te wyciągają się do gwiazd na wysypiskach, formują ławice foliowych ryb i zasnuwają niebo kluczem dymnych ptaków. Ich obecność staje się nierozłącznym elementem krajobrazu.

Jednocześnie coraz powszechniejsze są opuszczone przestrzenie, swoiste miejsca-odpady. Są to miejsca zapomniane, niechciane, o utraczonej randze, wyrzucone jak gdyby ze świadomości, a przecież ciągle obecne w pejzażu. W odróżnieniu do przedmiotów cechuje je nie tylko zużycie materiałowe, ale także degradacja znaczeniowa w sferze poznawczej, utrata

» * S. Bednarek, *Recykling krajobrazu: renaturyzacja, rekultywacja i reurbanizacja*, magisterska praca dyplomowa, UAP, Poznań 2018. Praca napisana pod kierunkiem dr hab. I. Kowalczyk, nagrodzona w V edycji Konkursu im. Alicji Kępińskiej na Najlepszą Teoretyczną Pracę Magisterską powstałą na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu w roku 2018 przez jury w składzie: dr Sebastian Dudzik, dr Filip Lipiński oraz dr hab. Marianna Michałowska.

» 1 Z. Bauman, *Życie na przemiał*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

» 2 Rokrocznie do kosza trafia około 1/3 wyprodukowanej żywności, podczas kiedy powyżej dziesięć proc. globalnej populacji cierpi na chroniczne niedożywienie, za: R. Ratcliffe, *Food waste: alarming raise will see 66 tonnes thrown away every second*, "The Guardian", 20.08.2018, <https://www.theguardian.com/global-development/2018/aug/20/food-waste-alarming-rise-will-see-66-tonnes-thrown-away-every-second> [dostęp 28.04.2019].

ducha miejsca. Czy da się go wskrzesić, podobnie jak nadać „drugie życie” surowcom wtórnym?

Mimo pesymistycznej wizji roztoczonej na początku niniejszego tekstu, jego wydźwięk z założenia ma być krzepiący. Posłużę się fragmentami swojej pracy magisterskiej³, aby zaprezentować własne postrzeganie miejsc-odpadów, roli przekształcania krajobrazu w procesie tworzenia kultury, a także przybliżę twórcze działania na polu odzyskiwania przestrzeni.

Planowanie przestrzenne a krajobraz, środowisko i ekonomia⁴

Istotnym elementem planowania przestrzennego, tak jak każdego innego zadania projektowego, jest zwrócenie uwagi na szereg uwarunkowań, których poprawne uwzględnienie ma na celu zapewnić rozwój zrównoważony, tj. „taki rozwój społeczno-gospodarczy, w którym następuje proces integrowania działań politycznych, gospodarczych i społecznych, z zachowaniem równowagi przyrodniczej oraz trwałości podstawowych procesów przyrodniczych, w celu zagwarantowania możliwości zaspokajania podstawowych potrzeb poszczególnych społeczności lub obywateli zarówno współczesnego pokolenia, jak i przyszłych pokoleń”⁵. Wyrazem działań politycznych w projektowaniu krajobrazu, architekturze oraz tworzeniu planów zagospodarowania są: odpowiednie ustawy, akty prawa miejscowego i wydawane pozwolenia. Z definicji rozwoju zrównoważonego wynika także, że rozwój musi być antycypowany o przesłanki ekonomiczne z uwzględnieniem potrzeb użytkowników. Trudność interpretacyjną przynoszą pojęcia: „podstawowe procesy przyrodnicze” i „potrzeby przyszłych pokoleń”. Innymi słowy, czy „podstawowym procesem” jest gniazdowanie gatunków ptaków, czy może jedynie spulchnianie ziemi przez dżdżownice? Choć takie pytanie brzmi trywialnie, nieostrość przepisów pozwala na wiele wypaczeń i problemów już na poziomie planowania przestrzennego, w rzeczywistości prowadząc do braku ładu przestrzennego, braku zrównoważonego rozwoju i wiodącej roli czynników ekonomicznych w podejmowaniu decyzji planistycznych⁶.

Problematyczność zjawiska dostrzega również Krzysztof Nawratek⁷. Twierdzi on, że współczesność cechuje neoliberalny dyktat pieniądza wpływający na aspekt postrzegania rzeczy jedynie przez pryzmat ich wartości

» 3 S. Bednarek, *Wstęp [w:] Recykling krajobrazu: renaturyzacja, rekultywacja i reurbanizacja*, magisterska praca dyplomowa, UAP, Poznań 2018.

» 4 Niniejszy rozdział to cytaty, fragmentami parafraza, za: *ibidem*.

» 5 Ustawa Prawo Ochrony Środowiska, art. 3., p. 50., Dz.U. 2001, nr 62, poz. 627, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20010620627> [dostęp: 1.03.2018].

» 6 I. Mironowicz, *Technika zapisu planistycznego*, Instytut Rozwoju Miast, Kraków 2005.

» 7 K. Nawratek, *Dziury w całym. Wstęp do miejskich rewolucji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

ekonomicznej. Tym samym demokracja sensu stricto nie istnieje. Wspólnym i uniwersalnym mianownikiem każdego dyskursu społecznego jest wartość nominalna dóbr i ich relacje względem siebie. Przewagę w świecie uzyskuje ten, kto może stosować przemoc: ekonomiczną (pieniądz lub groźba jego utraty jako forma nacisku), fizyczną (prowadzenie działań wojennych, zatrzymania policyjne, pobór podatków) i symboliczną (np. zakaz używania języka przez mniejszości).

Jak w neoliberalnej rzeczywistości funkcjonuje ziemia i kształtuje się jej wartość? W podręcznikach ekonomicznych⁸ czytelnik z łatwością znajduje informację o tym, że ziemia (rozumiana także jako zasoby naturalne, które skrywa), będąc skończonym dobrem oraz nieodnawialnym zasobem, jest jednym z podstawowych czynników produkcji. Pomimo tej wiedzy, kolejne obszary dziewiczej lub zantropogenizowanej w niewielkim stopniu przyrody, jak np. lasy Amazonii, dżungle Indonezji, obszary Syberii czy Wyżyny Tybetańskiej, są przekształcane⁹, bezpowrotnie tracąc swoje walory przyrodnicze, a wiele ziemi użytkowanej jest porzucanej¹⁰.

Operując kryteriami ekonomicznymi, w praktyce powinno to oznaczać stale rosnącą wartość ziemi, a co za tym idzie – stale rosnący koszt pozyskiwania nowych terenów inwestycyjnych. W neoliberalnym dyktacie pieniądza, jak opisuje to Nawrotek, może zaistnieć sytuacja, w której przekształcenie uprzednio użytkowanego gruntu na grunt o innym przeznaczeniu okazuje się ekonomicznie uzasadnione.

Czy jednak ziemia rzeczywiście jest zasobem skończonym, jak np. węgiel? Wytworzenie się warstwy węgla kamiennego zajmuje miliony lat, a procesy naturalne w żaden sposób nie wpływają na zmniejszenie lub zwiększenie się jego ilości w krótkim okresie. Natomiast powierzchnia lądu ogółem maleje stale na skutek procesów naturalnych – erozji, podnoszenia się poziomu oceanów czy opadania płyt kontynentalnych. Oznacza to, że ceteris paribus ziemia jest raczej zasobem stale kurczącym się.

W tym kontekście zwolennicy holistycznego podejścia do planowania przestrzennego, kształtowania krajobrazu i urbanistyki zyskują silny argument za odwróceniem się od poszukiwania nowych terenów, a za przekształcaniem terenów zurbanizowanych. Jak pisze Gordon Cullen, „gdy tylko dzicz w kraju zostanie skonsumowana [...] ekspansja jednej kategorii [użytkowania terenu] może zostać osiągnięta tylko kosztem innej. Innymi

» 8 B. Czarny, *Podstawy ekonomii*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2010.

» 9 WWF, *Living Planet Report 2016: podsumowanie*, WWF, Gland, Szwajcaria 2017.

» 10 Dane statystyczne GUS za lata 2005-2017 pozyskane z BDL [dostęp 28.02.2018]. Dane wykazują spadek udziału nieużytków w ogóle powierzchni Polski z 498 tys. ha w roku 2005 do 466 tys. ha w roku 2017, jednak wzrost udziału gruntów leśnych oraz zadrzewionych i zakrzewionych, czyli *de facto* także porzucanych pól uprawnych, na które wdarła się sukcesja naturalna, wskazuje na porzucanie ziemi.

słowy, swobodne działania dobiegają końca, a my jesteśmy zmuszeni traktować środowisko jako kompleks powiązanych aktywności”¹¹.

Recykling krajobrazu¹²

Barbara Żarska podaje, że „krajobraz to synteza środowiska przyrodniczego, kulturowego i wizualnego”¹³. To, co widzimy, nie jest całością krajobrazu – należy do niego włączyć także niewidzialne połączenia, relacje między obiektami, które wpływają na jego charakter wizualny. Z filozofii Żarskiej dowiadujemy się, że częścią krajobrazu są także nieludscy aktorzy środowiska przyrodniczego, np. śpiewające ptaki czy też niematerialne wytwory kultury – tradycje i obrzędowość.

Profesor Simon Bell¹⁴ także traktuje krajobraz jako system skorelowanych relacji. Zauważa on, że budowa geologiczna i panujący klimat są pierwotne wobec typu i jakości pojawiającej się flory i fauny, a człowiek oddziałuje na budowę płaszcza ziemi, ekspansję różnych gatunków (niepierwotnych), wciąż znajdując się pod ich wpływem. Tę sytuację najdobitniej obrazują przydomowy ogród, którego roślinność odróżnia się od otoczenia i górująca nad nim architektura wernakularna, której kształt i funkcje kreuje kontekst lokalnego środowiska.

Pomimo że model Bella powinien kształtować swoistą „dynamiczną równowagę”, niektóre krajobrazy i widoki sprawiają wrażenie entropii. Przykładowym narzędziem do badania atrakcyjności krajobrazu jest metoda SBE (Scenic Beauty Estimation). Wyniki badań przeprowadzonych z wykorzystaniem tej metody wykazują, że niekiedy ludzie oceniają krajobraz jako cenniejszy niż wynikałoby to z jego cech przyrodniczych i na odwrót¹⁵. Istnieją zatem narzędzia do podziału krajobrazów na „wartościowe” i „niewartościowe”. Zatem jeśli dany obszar uznawany za piękny utracił swój charakter w wyniku działań człowieka i, podobnie jak zużyty przedmiot, stanowi odpad, czy możliwy jest jego recykling?

Zgodnie z Ustawą o odpadach recykling to „odzysk, w ramach którego odpady są ponownie przetwarzane na produkty lub substancje wykorzystywane w pierwotnym celu lub innych celach; obejmuje to ponowne przetwarzanie materiału organicznego (recykling organiczny), ale nie obej-

» 11 G. Cullen, *The Concise Landscape*, Architectural Press, Oxford 1971, s. 58, tłum. własne z języka angielskiego.

» 12 Niniejszy rozdział to cytaty, fragmentami parafrazy, za: S. Bednarek, *Recykling krajobrazu...*

» 13 B. Żarska, *Ochrona krajobrazu*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2011, s. 12.

» 14 S. Bell, *Landscape pattern and process*, Taylor & Francis, Londyn 1999.

» 15 I. Dymitrzszyn, A. Schwerk, *Piękno scenerii krajobrazu – turystyka a różnorodność gatunkowa biegaczowatych – przykład badań z Puszczy Piskiej i Drawieńskiego Parku Narodowego*, [w:] *Studia i materiały Centrum Edukacji Przyrodniczo-Leśnej. Turystyka w lasach i na obszarach przyrodniczo cennych*, r. 11, z. 4(23), Rogów 2009.

muje odzysku energii i ponownego przetwarzania na materiały, które mają być wykorzystane jako paliwa lub do celów wypełniania wyrobisk¹⁶. Zużyte przedmioty nie stanowią już odpadu, a zasób. W wielu miejscach wartość wizualną pierwotnej przestrzeni zniszczyła kultura. Należy jednak przestać traktować takie miejsca jak odpad przeznaczony na porzucenie i zapomnienie, a zacząć postrzegać je jako zasób, który może zostać wykorzystany lub przekształcony. Stare słupy telegraficzne, opuszczone bocznice kolejowe czy fabryki, a zatem – pozostawione w przestrzeni odpady (wysłużone przedmioty i obszary) to w istocie nośnik wielu alternatywnych form używania.

Z drugiej strony, te same artefakty bywają także postrzegane jako czynnik wzbogacający krajobraz, jednak w wyniku zniszczenia stały się całkowicie bezużyteczne. Należy zastanowić się, w jaki sposób przywrócić im funkcję lub nadać nową. Wiąże się z tym paradoks, który nazwałbym paradoksem fortu – czy należy ratować zabytkową substancję architektoniczną fortu poprzez wycinki i karczowanie, czy raczej chronić roślinność i siedlisko, które dzięki sukcesji wytworzyły się na jego ruinach? Decyzja w każdym przypadku projektowym musi być uzależniona od celów.

Opierając się na powyższym, przyjąłem, że **recykling krajobrazu** to: ponowne wykorzystanie odpadów in situ celem poprawy lub przywrócenia wartości wizualnych, przyrodniczych i kulturowych przestrzeni lub prace naprawcze przywracające formę przy jednoczesnej zmianie funkcji oraz animacja przestrzeni tworząca niematerialny krajobraz kulturowy miejsca.

Sztuka zaangażowana społecznie w służbie przestrzeni¹⁷

Projektowanie krajobrazu jest dziedziną interdyscyplinarną. Zawiera w sobie wiedzę z zakresu projektowania budowlanego, ekologii, socjologii, ekonomii, psychologii, prawa i sztuki. Ta ostatnia składowa ma szczególne znaczenie w procesach reanimacji przestrzeni.

Uspewnienia funkcjonalne, estetyczne czy w wymiarze etycznym mogą utrzymywać niemalejącą popularność produktu. Należy postawić pytanie, czy te działania podejmowane są z myślą o użytkownikach, czy tylko po to, aby nakłady inwestycyjne przyniosły jak największy zysk? Przestrzeń (fizyczna) jest ponadto produktem bardzo nietypowym, bowiem, jak wskazuje Sławoj Dreszer, związanym z komponentem niefizycznym – tożsamością (mentalną) miejsca opartą na zjawisku synestezji¹⁸. Nie da

» 16 Ustawa o odpadach, Dz.U. 2013, poz. 21, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu20130000021> [dostęp: 10.11.2019]

» 17 Niniejszy rozdział to cytat, fragmentami parafraza, za: S. Bednarek, *Recykling krajobrazu*...

» 18 S. Dreszer, *Tożsamość miejsca. Projektowanie koloru w architekturze i urbanistyce*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2011, s. 13-14.

się produkować tożsamości, bo „choć »wy-twarzanie« jest ogólną charakterystyką naszego »bycia-w-świecie«, to jego prawdę wydobywa dla nas jedynie sztuka”¹⁹.

Uzależnianie funkcjonowania przestrzeni od jej rentowności lub raczej jednokierunkowego strumienia zysków dla właściciela kapitału staje się powodem jej obumierania. W odwróceniu tego procesu przychodzi z pomocą sztuka.

Na problem zamierania przestrzeni w 2013 roku zwrócili uwagę łotewscy artyści, którzy zainicjowali akcję „Occupy me!”²⁰. Kolektyw twórców wypuścił pięć tysięcy wlepek, które można było pobrać i naklejać na pustostany. Celem było podniesienie świadomości społecznej odnośnie do problemu opuszczonych przestrzeni. Artystyczny gest przerodził się w prawdziwy ruch społeczny. Manifest akcji dotarł do ponad stu tysięcy użytkowników Facebooka, a zachęceni sukcesem artyści-aktywiści założyli organizację pozarządową Free Riga. We współpracy z miastem zaczęła ona animować kwartał przy Tallinas Iela²¹. Wydaje się, że rację miał Jarosław Suchan, który zauważył, że sztuka coraz częściej służy nie tylko przemysłowi kultury rządzonemu prawami ekonomicznymi, ale że jest to „narzędzie [...] do uprawiania polityki społecznej: przeciwdziałaniu różnym formom wykluczenia, rewitalizacji obszarów cywilizacyjne zdegradowanych, wzmacnianiu więzi międzyludzkich, rozwojowi postaw obywatelskich [oraz] tworzeniu nowych miejsc pracy”²². To dzięki sztuce miejsce-odpad uzyskało „drugie życie”.

Rewitalizacja krajobrazu na przykładzie Parku Am Gleisdreieck²³

W przeszłości tereny dzisiejszego parku służyły jako trójkąt manewrowy (przebudowany po 1912 roku na bezkolizyjne dwupoziomowe skrzyżowanie linii metra), od którego pochodzi nazwa obszaru; znajdowało się tutaj również zaplecze dworców towarowych: Poczdamskiego i Anhalter (niem. Potsdamer Güterbahnhof, Anhalter Güterbahnhof). Po II wojnie światowej Gleisdreieck znalazł się na terenie zarządzanego przez aliantów Berlina Zachodniego. W związku z sytuacją geopolityczną i postępującą techniką towarowe zaplecze kolejowe przestało być potrzebne. Zaniechano

» 19 M. Ratajczak, *Sztuka i praca*, [w:] *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 36.

» 20 T. Broeks, „Occupy Me!”, <https://refillthecity.wordpress.com/2017/06/09/occupy-me/> [dostęp: 8.05.2018].

» 21 Więcej o projekcie w serwisie Free Riga, <https://freeriga.lv/> [dostęp: 5.08.2018].

» 22 J. Suchan, *Słowo wstępne*, [w:] *Skuteczność sztuki...*, s. 16.

» 23 Niniejszy rozdział to cytaty, fragmentami parafrazy, za: S. Bednarek, *Recykling krajobrazu...*

użytkowania gospodarczego obszaru, jednak obowiązywał zakaz wstępu²⁴. Na tereny pokolejowe wkroczyła sukcesja naturalna.

W latach 70. Senat Berlina Zachodniego postanowił o budowie drogi ekspresowej przebiegającej przez Gleisdreieck. Społeczny ruch sprzeciwu dla tego projektu uformował Norbert Rheinlaender, ale głosy działaczy lokalnych zaczęły być słyszane przez władze dopiero po upadku Muru²⁵. Nim rozpoczęto prace, poproszono o opinie ponad 1600 przedstawicieli gospodarstw domowych z sąsiedztwa celem sformułowania wytycznych²⁶. W 2006 roku ogłoszono konkurs na zagospodarowanie terenów pokolejowych. Wygrała go pracownia Atelier Loidl z Berlina²⁷.



Ryc. 1.
Plaża miejska i trybuny, źródło: archiwum własne, lipiec 2017

W procesie projektowym udział brali przedstawiciele władz miejskich, zwycięskiego biura, a także mieszkańcy²⁸. Zaproponowano utworzenie parku składającego się z dwóch części – Zachodniej i Wschodniej

» 24 F. Tetzl, *Der Park am Gleisdreieck – Berlins neuer City-Park*, "Berlin Magazin", październik 2011, <https://www.berlin-magazin.info/berlin-fuehrer/bezirks/berlin-fhain-kreuzberg/park-am-gleisdreieck.html> [dostęp: 23.04.2018].

» 25 *Viel Rasen und ein bisschen Bahnromantik*, "Berliner Zeitung", 1.09.2011, <https://www.berliner-zeitung.de/viel-rasen-und-ein-bisschen-bahnromantik-15168288> [dostęp: 23.04.2018].

» 26 *Park am Gleisdreieck 2015*, broszura, Grün Berlin GmbH, Berlin, lipiec 2015.

» 27 F. Tetzl, *Der Park...*

» 28 *Park am Gleisdreieck 2015...*

(niem. Westpark i Ostpark). Jednak Park am Gleisdreieck nie jest samotną wyspą zieleni, a fragmentem kilku systemów: metropolitarnego zielonego łącznika północ-południe (niem. Nord-Süd-Grünverbindung), lokalnego łącznika nowoczesnej dzielnicy Potsdamer-Platz i starego Kreuzberga, a także częścią ponadregionalnej trasy rowerowej Lipsk-Berlin²⁹.

Jako ideę projektową wybrano „kontrast między przestronnością, a ofertą [aktywności] w małej skali” i „park dwóch środków ciężkości” – aktywności sportowej i przestrzeni kontemplacji³⁰.

Park Zachodni połączony jest komunikacyjnie z obsługą Placu Poczdamskiego i mieszkańców nowych zabudowań tej części miasta. Znajdują się tutaj główne miejsca gier i zabaw, tj. place zabaw, stoły do tenisa stołowego, miejsca do gry w bule, stoły szachowe, boisko do piłki nożnej i do koszykówki, a także siłownie plenerowe. Program uzupełnia plaża miejska z trybuną [ryc. 1], polana (Schönenberger Wiese), na której odbywają się pikniki i zajęcia z jogi, infrastruktura do siatkowej piłki plażowej czy pilotażowy projekt Ogrody w ogrodzie (niem. Gärten im Garten), na którego szesnastu parcelach mieszkańcy kultywują miejskie ogrodnictwo³¹.



Ryc. 2.

Boisko i skatepark w Parku Wschodnim, źródło: archiwum własne, lipiec 2017

» 29 F. Tetzl, *Der Park...*

» 30 *Park am Gleisdreieck 2015...*, tłumaczenie własne z języka niemieckiego.

» 31 *Ibidem*.



Ryc. 3.

Polana wysypana podkładem kolejowym, źródło: archiwum własne, lipiec 2017

Park Wschodni usytuowany jest na sztucznej pokolejowej równinie i dedykowany jest kontemplacji, podziwianiu natury oraz kontaktowi ze sztuką i kulturą. W budynkach dawnego dworca towarowego Anhalter umiejscowiono Niemieckie Muzeum Techniki (niem. Deutsches Technikmuseum) połączone funkcjonalnie z zapleczem gastronomicznym i wystawienniczą ogólnodostępną przestrzenią LED-owego bulwaru (niem. LED-Laufsteg). Obiekty sportowe w tej części znajdują się jedynie w północno-zachodnim krańcu [ryc. 2], programem nawiązując zarówno do Parku Zachodniego jak i przestrzeni tanecznej oraz trybun Parku Wschodniego.

Teren wschodniej części Parku w Gleisdreieck jest interesujący szczególnie ze względu na zachowanie dziedzictwa pokolejowego. Na jego terenie pozostawiono relikty techniki, wytyczono polanę wysypaną podkładem kolejowym [ryc. 3]³², wyeksponowano roślinność ruderalną i sukcesję naturalną czy utworzono pierwszą w Berlinie przestrzeń doświadczania natury (niem. Naturerfarungsraums), która ma zastępować dzieciom plac zabaw. Zadbano także o aspekt psychologiczny i społeczny, wytyczając przestrzeń pod Międzykulturowy Ogród Różany (niem. Interkultureller Garten Rosenduft), w którym uchodźcy wojenni z Bośni i Hercegowiny przepracowują swoją traumę i mogą zbliżyć się do sąsiadów³³.

» 32 Dodatkowym celem polany jest obserwacja przez naukowców procesów naturalnej sukcesji na terenach (po)kolejowych.

» 33 *Park am Gleisdreieck 2015...*

Projekt Parku w Gleisdreieck nie może być rozpatrywany wyłącznie jako działanie ekologiczne, przyrodnicze i społeczne. Po upadku Muru Ber-



Ryc. 4.

Widok z Parku am Gleisdreieck w kierunku Potsdamer Platz z pierzeją nowej zabudowy mieszkaniowej w lewej stronie kadru, źródło: archiwum własne, lipiec 2017

lińskiego tereny pasa ziemi niczyjej (przestrzeni między Murem) zostały przeznaczone na działania „zszywania przestrzennego” miasta. Uwolniło to ogromny potencjał działań reurbanizacyjnych na terenie Berlina³⁴. W wyniku planowania strategicznego zdecydowano o budowie w sąsiedztwie Gleisdreieck 2400 mieszkań³⁵ [ryc. 4]. Autorzy Planu Rozwoju Mieszkalnictwa (niem. Stadtentwicklungsplan Wohnen) zobrazowali na przykładzie przyparkowego kwartału zabudowy swoją wizję Berlina „rozwijającego się strukturalnie [architektonicznie] i ekologicznie w równowadze”³⁶. Sztuka okazała się narzędziem w zszywaniu miasta – Park am Gleisdreieck oferuje wiele warsztatów i wydarzeń kulturalnych, gości muzeum, wystawy, performansy i koncerty³⁷.

» 34 *Stadtentwicklungsplan Wohnen 2025*, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt Kommunikation, Berlin 2014, s. 4.

» 35 *Ibidem*, s. 95.

» 36 *Ibidem*, s. 63, tłum. własne z języka niemieckiego.

» 37 Oferta kulturalna Parku am Gleisdreieck, <https://gruen-berlin.de/park-am-gleisdreieck/veranstaltungen> [dostęp: 23.04.2019].

Współczesna sztuka ogrodowa i parkowa Zagłębia Ruhry³⁸

Zagłębie Ruhry jest jedną z największych metropolii Europy zamieszkiwaną przez ponad pięć milionów ludzi. Aglomeracja swoją pozycję uzyskała w XIX wieku ze względu na wydobycie węgla i związaną z nim industrializację – głównie budowę hut i elektrowni. W latach 60. XX wieku przemysł wydobywczy przestał być jednak opłacalny, a kopalnie i zakłady przemysłowe powoli zaczęły upadać – powstała potrzeba głębokich zmian strukturalnych. Władze postawiły na edukację, kulturę i naturę³⁹.

W 1965 roku został otwarty Uniwersytet Ruhry w Bochum. Wkrótce dołączyło do niego ponad dwadzieścia innych edukacyjnych instytucji wyższych. Szczególne miejsce w programie akademickim zajęły nauki środowiskowe i inżynieria nowych technologii. Zaowocowało to zmianami mentalnościowymi, które doprowadziły do utworzenia parku krajobrazowego Emscher⁴⁰.

W latach 1989-1999 zapoczątkowano ponad 120 projektów⁴¹ – m.in. postanowiono o zrenaturyzowaniu rzeki Emscher, która została całkowicie skanalizowana na początku XX wieku, zrehabilitowano część hałd oraz zrewitalizowano obiekty poprzemysłowe i uzupełniono tkankę parku krajobrazowego zupełnie nowymi elementami, takimi jak ogród botaniczny w Oberhausen czy Muzeum Górnictwa, tzw. Czarny Diament (niem. Schwarzer Diamant)⁴².

Przez teren parku Emscher przebiega paneuropejski szlak dziedzictwa przemysłowego, a na jego trasie znajduje się ponad 3500 zabytków epoki industrialnej. Mimo upadku wydobycia w obiektach nadal toczy się życie – przystosowano je na sale konferencyjne, biura, teatry, kluby czy przestrzenie wystawiennicze, które goszczą rocznie ponad 250 różnych festiwali⁴³.

Restrukturyzacja obszaru Zagłębia Ruhry, a w szczególności utworzenie Parku Krajobrazowego Emscher, oparte o renaturyzację, rekultywację i rewitalizację, przyniosło aglomeracji wiele nagród, w tym doprowadziło do wyboru Essen na Europejską Stolicę Kultury 2010⁴⁴. Najciekawsze jest jednak zastosowanie zastanych warunków w celu stworzenia niezapomnianych wrażeń krajobrazowych.

» 38 Niniejszy rozdział to cytaty, fragmentami parafrazy, za: S. Bednarek, *Recykling krajobrazu...*

» 39 *Zakładka Daten & Fakten*, <http://www.metropoleruhr.de> [dostęp: 23.04.2018].

» 40 *Ibidem*.

» 41 *Ibidem*.

» 42 *Zakładka Emscher Landschaftspark*, <http://www.metropoleruhr.de> [dostęp: 23.04.2018].

» 43 *Serwis Ruhr-Tourismus.de*, <http://www.ruhr-tourismus.de> [dostęp 23.04.2018].

» 44 *Ibidem*.



Ryc. 5.
Ściany wspinaczkowe na terenie parku Duisburg-Nord, źródło: archiwum własne, maj 2019

Recykling krajobrazu objawia się na terenie parku krajobrazowego Emscher na dwa sposoby. Po pierwsze – wykorzystano pozostałości daw-



Ryc. 6.
Ściany wspinaczkowe na terenie parku Duisburg-Nord, źródło: archiwum własne, maj 2019

nych obiektów i przystosowano je do nowych potrzeb poprzez dodanie różnych elementów (działanie funkcjonalne), po drugie – nadano im nową wartość krajobrazową (działanie estetyzujące). Przykłady obu podejść można zaobserwować w parku Duisburg-Nord.

Struktury dawnej huty stali w Duisburgu wyposażono w zabezpieczenia, a gdzieś tam uzupełniono o uchwyty wspinaczkowe, tworząc w ten sposób największy niemiecki park wspinaczkowo-linowy [ryc. 5, 6]. W podobny sposób przekształcono dawny gazometr – budowlę wypełniono wodą, a w jej wnętrzu powstał basen nurkowy z zatopionymi przedmiotami⁴⁵.



Ryc. 7.

Geometryczne nasadzenia w parku Duisburg-Nord, źródło: archiwum własne, maj 2019

Symbolem przemian w podejściu estetyzującym w Duisburg-Nord jest część przy Wielkim Piecu – to tu znajdują się: Piazza Metallica z ułożonymi w posadzce metalowymi płytami zebranych na terenie dawnej huty, przestrzeń publiczną z geometrycznymi nasadzeniami [ryc. 7] oraz współczesne ogrody *hortus conclusus* [ryc. 8], zlokalizowane w ruinach starego bunkru⁴⁶.

» 45 *Ibidem*.

» 46 *Landschaftspark Duisburg Nord* w serwisie Landezine, <http://www.landezine.com/index.php/2011/08/post-industrial-landscape-architecture> [dostęp: 23.04.2018].



Ryc. 8.
Przejsie do kolejnych hortus conclusus w ruinach bunkra,
źródło: archiwum własne, maj 2019

Park Duisburg-Nord to jedynie niewielki fragment całego kompleksowego założenia, jakim jest Park Krajobrazowy Emscher. Na szczególne wyróżnienie w kształtowaniu krajobrazu zasługują: projekt czworoscianu widokowego na hałdzie Beckstraße w Bottrop [ryc. 9] za wzmocnienie dramatyzmu „księżycowego” krajobrazu poprzemysłowego; znajdująca się 26 metrów nad ziemią, w dawnej hucie w Dortmund spacerowa ścieżka napowietrzna Skywalk Phoenix West – za wykorzystanie zastanej infrastruktury hutniczej i budowanie unikatowych wrażeń wizualnych poprzez umożliwienie komfortu dalekiego patrzenia; landmark-rzeźba *Schody do nieba* (niem. *Himmelstreppe*), ułożona z betonowego gruzu na szczycie hałdy Rheinelbe w Gelsenkirchen.

Przykład Parku Krajobrazowego Emscher pokazuje, w jaki sposób wykorzystywać potencjał zdegradowanej przestrzeni nie tylko celem poprawy jej funkcjonalności czy standardu środowiskowego, ale także celem kształtowania niecodziennych widoków i wrażeń. Autorzy projektów udowodnili, że z odpadów i pozostałości można stworzyć dzieła sztuki krajobrazu.

Wnioski z analizy przykładów

We wszystkich zaprezentowanych przykładach przeobrażenia krajobrazu i poprawa jakości środowiska naturalnego nastąpiły w oparciu o szerszą perspektywę strategiczną. O ile realizacja jest momentem krytycznym,



Ryc. 9.

Tetraeder (Czworościan) w Bottrop, autorstwo: Wolfgang Christ i Klau Bollinger, źródło: archiwum własne, maj 2019

o tyle kręgosłup projektów stanowią dogłębne analizy i szczegółowe programowanie: strefowe (przestrzenne), czasowe (etapowanie) i relacyjne (procesowe). Zaproponowane aktywności, użyte materiały i przekształcenia są wynikiem drobiazgowego zbadania sytuacji wyjściowej, ustalenia priorytetów i celów długoterminowych oraz antycypacji zmian w najbliższym otoczeniu. Dobitnie pokazuje to wagę przygotowań przedprojektowych jako kluczowego elementu realizacji inwestycji.

Innym ważnym aspektem jest posługiwanie się etyką ekologiczną, która „odwołuje się do [...] wrażliwości, wyczulenia na dobro przyrody i jej krzywdy – do »sumienia ekologicznego«”⁴⁷. Pielęgnowanie wrażliwości na przyrodę, uzupełnione ciągłą działalnością ekoedukacyjną, prowadzi do zmian mentalnościowych, a w rezultacie – do ugruntowania się idei rozwoju zrównoważonego.

Jednak nie tylko dbałość o środowisko przyrodnicze charakteryzuje opisane projekty. Ważny był w nich także szacunek dla dziedzictwa materialnego ludzkości [ryc. 10]. Wartości kulturowe zostały wyeksponowane, a jednocześnie nastąpiło przejście od Sartre’owskiego strachu przed naturą do natura-kultury Donny Haraway⁴⁸.

» 47 B. Żarska za W. Tyburskim, *Ochrona krajobrazu...*, s. 189.

» 48 D. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, Nowy Jork 1989.



Ryc. 10.

Maszyny hutnicze w Duisburg-Nord, źródło: archiwum własne, maj 2019

Kluczem do sukcesu wybranych realizacji była kompleksowość, przy jednoczesnej prostocie. Umożliwiło to inteligentne programowanie aktywności i ograniczenie kosztów realizacyjnych. Podczas prac skorzystano z pozamaterialnych wartości, które dawała zastana tkanka. Te, przekształcone lub wydobyte przez artystów i projektantów krajobrazu, zbudowały przestrzenie niezapomnianych wrażeń, miejsc na styku techniki, sztuki i przyrody. ●

Bibliografia

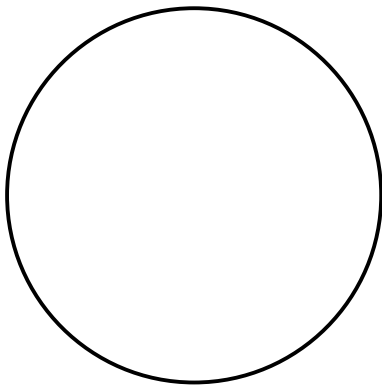
1. Bauman Zygmunt, *Życie na przemiał*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
2. Baza Danych Lokalnych – serwis metadanych prowadzony przez Główny Urząd Statystyczny, <https://bdl.stat.gov.pl/BDL/start> [dostęp: 28.04.2018].
3. Bednarek Stanisław, *Wstęp*, [w:] *Recykling krajobrazu: renaturyzacja, rekultywacja i reurbanizacja*, magisterska praca dyplomowa, UAP, Poznań 2018.
4. Bell Simon, *Landscape pattern and process*, Taylor & Francis, Londyn 1999.

5. Broeks Tom, *Occupy Me!*, <https://refillthecity.wordpress.com/2017/06/09/occupy-me/> [dostęp: 8.05.2018].
6. Cullen Gordon, *The Concise Landscape*, Architectural Press, Oxford 1971.
7. Czarny Bogusław, *Podstawy ekonomii*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2010.
8. Ciszewska Agata, *Model płatów i korytarzy*, [w:] *Problemy Ekologii Krajobrazu*, t. XVI, *Płaty i korytarze jako elementy struktury krajobrazu – możliwości i ograniczenia koncepcji*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2004.
9. Dreszer Sławoj, *Tożsamość miejsca. Projektowanie koloru w architekturze i urbanistyce*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2011.
10. Dymitryszyn Izabela, Schwerk Axel, *Piękno scenerii krajobrazu – turystyka a różnorodność gatunkowa biegaczowatych – przykład badań z Puszczy Piskiej i Drawieńskiego Parku Narodowego*, [w:] *Studia i materiały Centrum Edukacji Przyrodniczo-Leśnej. Turystyka w lasach i na obszarach przyrodniczo cennych*, r. 11, z. 4(23), Rogów 2009.
11. Frank Tetzl, *Der Park am Gleisdreieck – Berlins neuer City-Park*, "Berlin Magazin" październik 2011, <https://www.berlin-magazin.info/berlin-fuehrer/bezirke/berlin-fhain-kreuzberg/park-am-gleisdreieck.html> [dostęp: 23.04.2018].
12. *Free Riga* – serwis internetowy, <https://freeriga.lv> [dostęp: 5.08.2018].
13. Haraway Donna, *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, Nowy Jork 1989.
14. *Landschaftspark Duisburg Nord* w serwisie Landezine, <http://www.landezine.com/index.php/2011/08/post-industrial-landscape-architecture> [dostęp: 23.04.2018].
15. Metropole Ruhr – serwis internetowy - <http://www.metropoleruhr.de> [dostęp: 28.04.2019].
16. Mironowicz Izabela, *Technika zapisu planistycznego*, Instytut Rozwoju Miast, Kraków 2005.
17. Nawratek Krzysztof, *Dziury w całym. Wstęp do miejskich rewolucji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

18. *Park am Gleisdreieck 2015*, broszura, Grün Berlin GmbH, Berlin, lipiec 2015.
19. Ratcliffe Rebecca, *Food waste: alarming raise will see 66 tonnes thrown away every second*, "The Guardian", 20.08.2018, <https://www.theguardian.com/global-development/2018/aug/20/food-waste-alarming-rise-will-see-66-tonnes-thrown-away-every-second> [dostęp: 28.04.2019].
20. *Ruhr-Turismus* – serwis internetowy, <http://www.ruhr-turismus.de> [dostęp: 23.04.2018].
21. *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014.
22. *Standentwicklungsplan Wohnen 2025*, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt Kommunikation, Berlin 2014.
23. Ustawa o odpadach, Dz.U. 2013, poz. 31.
24. Ustawa Prawo Ochrony Środowiska, Dz.U. 2001, nr 62, poz. 627.
25. *Viel Rasen und ein bisschen Bahnromantik*, "Berliner Zeitung", 1.09.2011, <https://www.berliner-zeitung.de/viel-rasen-und-ein-bisschen-bahnromantik-15168288> [dostęp: 23.04.2018].
26. WWF, *Living Planet Report 2016: podsumowanie*, WWF, Gland, Szwajcaria 2017.
27. Żarska Barbara, *Ochrona krajobrazu*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2011.

Abstract

The paper is based on the master thesis *Landscape recycling: restoration, land rehabilitation and reurbanization* [2018]. The processes of restoration, reclamation and reurbanisation combined with art animation and applied arts were pointed as components of landscape recycling strategy. A practical application of the theory is presented on the following examples: Occupy Me! (Latvia), the park in Gleisdreieck in Berlin (Germany) and the Emscher Landscape Park in the Ruhr area (Germany). Based on the described and analysed projects, the features of good design practices were specified.



Pro Memoriam

Tomasz Wilmański

Wspomnienie

o Alicji Kępińskiej

Panią prof. Alicję Kępińską poznałem na studiach w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Prowadziła bardzo interesujące wykłady z historii sztuki. Inspirujące były zwłaszcza te z zakresu sztuki współczesnej czy – jak często mówiła – sztuki nowoczesnej. Należała wówczas do niewielu w Polsce fachowców, którzy analitycznie i z dużym bagażem wiedzy mówili i pisali o wydarzeniach dotyczących sztuki nas otaczającej. Pamiętam sentencję Karla Gustawa Junga, którą bardzo często cytowała na wykładach: „Sztuka wyzwala w nas te pomocne siły, które zawsze umożliwiały ludzkości wyratowanie się z każdego niebezpieczeństwa i przetrwania nawet najdłuższej nocy”. Domniemam, że dzięki ponad pięćdziesięcioletniej pracy na poznańskiej uczelni plastycznej zawsze była szczególnie wyczulona na twórczość młodych artystów, których wspierała, o których niejednokrotnie pisała.

Była autorką kilku książek o sztuce, które dla mojego pokolenia były wówczas skarbnicą wiedzy. Zwłaszcza książka *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, w której przeprowadziła wnikliwą analizę nurtów artystycznych kształtujących powojenną sztukę w Polsce. Do innej jej książki *Sztuka w kulturze płynności*, w której wpisała mi na pierwszej stronie dedykację „Tomkowi z wielką przyjaźnią i wdzięcznością”, bardzo często wracam z równym zainteresowaniem, jak to było podczas pierwszego czytania.

Tak jak wielu moich kolegów ze studiów, magisterską pracę teoretyczną broniłem u prof. Alicji Kępińskiej i konsultacje, rozmowy prowadzone z nią, analizy dotyczące np. fenomenologii, filozofii Krishnamurtiego, wspominam z dużą atencją i sentymentem.

Po studiach moje relacje z Panią profesorem rozwijały się intensywnie i można powiedzieć na zasadzie partnersko-przyjacielskiej. W latach 80. często spotykaliśmy się w warszawskich galeriach – m.in. w Galerii Piwna 20/26 Emilii i Andrzeja Dłużniewskich, Galerii RR (w której wtedy pracowałem) czy w CSW Zamek Ujazdowski. Po przeprowadzeniu się na stałe do Poznania uczestniczyła w większości wernisaży w prowadzonej przeze mnie Galerii AT. Pisała także teksty do katalogów, które wydawałem w galerii. Zawsze z dużą uwagą analizowała kolejne wypowiedzi artystyczne

prezentowane w mojej galerii. Była niepodważalnym autorytetem, szanowanym przez artystów, zwłaszcza młodej generacji.

W roku 1984 na moje zaproszenie wygłosiła w Galerii RR w Warszawie odczyt pt. *Ogrody*, będący w dużej mierze poetycko-filozoficzną rozprawą, a nie tekstem dotyczącym konkretnych zjawisk ze świata sztuki. Został on później publikowany w drugim numerze „Zeszytów Artystycznych PWSSP” (1985).



Prof. Alicja Kępińska

Trudno w krótkim tekście scharakteryzować cały dorobek twórczy prof. Alicji Kępińskiej, ale generalną zasadą przyjętą przez nią w pracy teoretycznej było pisanie tekstów stanowiących zbiór myśli biegnących równolegle do problematyki artykułowanej w sztuce. Była przekonana, że nie można bezpośrednio opisywać sztuki, a li tylko jej towarzyszyć (w teorii sztuki) w tekstach o charakterze dywagacji bliskoznacznych. Wielokrotnie w ogóle nie używała w nich słowa sztuka, artysta *etc.*; a w formie były one bliskie prozie poetyckiej, jednocześnie nasycone filozoficzną zadumą.

Jednym z ostatnich wystąpień publicznych prof. Alicji Kępińskiej, które organizowałem, było odczytanie przez nią tekstu o Andrzeju Matuszewskim, wybitnym poznańskim artyście, podczas panelu dyskusyjnego w Auli Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, przy okazji wystawy *Homage a Matuszewski*, która miała miejsce w Galerii AT, w lutym 2009 roku. Jak mówiła wtedy, napisała ten tekst z dużą atencją, gdyż była od lat

zaprzyjaźniona z Andrzejem Matuszewskim, niejednokrotnie analizowała w swoich książkach jego sztukę, uczestniczyła w plenerach / sympozjach przez niego organizowanych w latach 70., ale i później spotykała się z nim regularnie, m.in. na wernisażach w Galerii AT, prowadząc w moim biurze długie rozmowy, nie tylko o sztuce... Na tych spotkaniach, w których nie raz miałem przyjemność uczestniczyć, reagowała z dużą energią intelektualną, często radykalnie, ale zawsze z mądrą konkluzją, na wszystko, co działo się we współczesnym świecie kultury czy polityki. Należała do pokolenia, niestety, już odchodzącego, traktującego świat jako integralną całość, w którym rozważania filozoficzne, nauka i sztuka kształtują naszą rzeczywistość i powinny stanowić dla ludzi istotne wartości poznawcze. ●

Kronika WEAiK

Biblioteka Wydziału Biologii UAM
Pol'and'Rock Festival
Galeria Scena Otwarta
Galeria Stowarzyszenia MUA
Galeria Wspólna

lipiec/sierpień*Pol'and'Rock Festival*

(31.07–3.08)

Udział pracowników i studentów w 25. festiwalu „Pol'And'Rock Festival”. Wystawa *W podróży*: Piotr C. Kowalski, Sonia Rammer, Izabela Kowalczyk, Justyna Olszewska, Aleksander Radziszewski.

Prowadzenie warsztatów i wykładów:

Piotr C. Kowalski, Izabela Kowalczyk, Justyna Olszewska
i Paweł Jaskuła, Aleksander Radziszewski, Sonia Rammer, Marcin Szela, Jan Wasiewicz oraz zaangażowane studentki-wolontariuszki

wrzesień/październik

(24.09–2.10)

Dr Magdalena Parnasow-Kujawa w ramach współpracy Pracowni projektów i działań twórczych z XX Liceum Ogólnokształcącego im. K.I. Gałczyńskiego w Poznaniu zorganizowała i objęła opieką kuratorską wystawę poplenerową prac uczniów klasy 1d, ogólnej ze sztukami wizualnymi XX Liceum Ogólnokształcącego im. K.I. Gałczyńskiego w Poznaniu.

Galeria Stowarzyszenia MUA (ul. Młyńska 7, Poznań)

•

Ryzykieria: Wielka Sieć Małych Światów

(3–30.10)

Kuratorzy:

dr. hab. Joanna Hoffmann-Dietrich, prof. UAP,
mgr Piotr Słomczewski /
Pracownia Projektów i Badań Transdyscyplinarnych WEAiK UAP

Biblioteka Wydziału Biologii UAM, Collegium Biologicum
(ul. Umultowska 86, Poznań)

•

(4–5.10)

Prezentacje Pracowni Katedry Interdyscyplinarnej Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa dla studentów i studentek I roku studiów

licencjackich i magisterskich kierunku Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuk Plastycznych oraz II roku studiów licencjackich kierunku Kuratorstwo i Teorie Sztuki

•

Szybko/nieludzko
(8–18.10)

Kuratorki:

Agata Kawczyńska, Malwina Lirka, Katarzyna Wasilewska,
Adriana Sobkowiak, Oriana Radziuk (studentki II roku Kuratorstwa
WEAiK, studia 1 st.)

Artyści:

Zyta Ostrowska, Aleksander Sz wajnoch, Wiktoria Maciuk,
Marcin Zonenberg, Jan Kowal, Martyna Tokarska, Wojtek Pawlak,
Kornel Leśniak, Łukasz Horbów, Gosia Trajkowska, Julia Ciesielczyk,
Kolektyw Mężczyźni, Kuba Stępień, Daniel Weiss

Galeria Scena Otwarta (ul. Ratajczaka 20, Poznań)

październik/listopad

(15.10)

Promocja Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP
(studiów magisterskich kierunku: Edukacja Artystyczna
w Zakresie Sztuk Plastycznych) dla uczestników i uczestniczek
projektu Gostyńska Akademia Kultury.

Prowadzenie:

dr hab. Rafał Łubowski, prof. UAP

Koordynacja:

Stowarzyszenie Zielona Kohorta (ul. Hutnika 4, Gostyń),
Aleksandra Adamczak

•

Wykład otwarty prof. Christa-Maria Lerm Hayes

Instituting Institutional Critique:

performative, experimental, forensic (21.10)

Wykład dotyczył strategii kuratorskich związanych z wzajemnymi relacjami sztuki współczesnej i literatury.

Miejsce:

Salon Mickiewicza (pod kopułą),
Wydział Filologii polskiej i Klasycznej UAM
(ul. Fredry 10, Poznań)

•

(23.10)

Wykład otwarty dr hab. Izabeli Kowalczyk prof. UAP,
Księżyc i inne ciała niebieskie albo jaka piękna katastrofa.

•

(7.11)

Medal Złoty za Długoletnią Służbę prof. Mariusz Kruk oraz Medal Srebrny za Długoletnią Służbę dr hab. Rafał Łubowski, (medale nadane przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Andrzeja Dudę).

Odznaczenia wręczono na Wieczorze Jubileuszowym z okazji 100-lecia istnienia Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, 7 listopada 2019 roku w Auli Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu przy ulicy Wieniawskiego 1.

•

W pracowni artysty

(8.11)

Działania warsztatowe Pracowni Projektów i Działań Twórczych dr Magdaleny Parnasow-Kujawa i dr. Marca Tobiasza Winterhagena w Przedszkolu nr 3 „Promyczek” w Poznaniu (ul. Dojazd 3, Poznań).

•

Wobec przedmiotu...

(13–15.11)

Plener Kierunkowy (Wydziałowy) Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP pt. *Wobec przedmiotu...*, przeznaczony dla studentów i studentek I roku studiów magisterskich i I roku studiów

licencjackich kierunku: Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuk Plastycznych.

Kierownik pleneru:

dr hab. Rafał Łubowski, prof. UAP

Prowadzący plener:

dr Magdalena Parnasow-Kujawa, ad.,

dr Marc Tobias Winterhagen, ad; dr Marek Glinkowski, ad

Zaproszeni teoretycy/teoretyczki:

dr hab. Tomasz Misiak, prof. UAP, dr hab. Ewa Wójtowicz, prof. UAP

Dom Plenerowy w Skokach (ul. Zamkowa 1, Skoki)

•

(13–15.11)

39. Edycja Konkursu im. Marii Dokowicz (Konkurs na Najlepszy Dyplom Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu) Międzynarodowe Targi Poznańskie: Maria Dutkiewicz (*Wrogowie Wyobraźni*, promotor: prof. Joanna Imielska), Katarzyna Maćkiewicz (*Anty-biżuteria – kolekcja a-funkcjonalna*, promotor: dr hab. Rafał Łubowski prof. UAP), Aleksander Radziszewski (*Terytoria Męskości*, promotor: dr hab. Rafał Łubowski prof. UAP). Praca dyplomowa Marii Dutkiewicz uzyskała NAGRODĘ SPECJALNĄ Magazynu Kulturalnego „NOTES NA 6 TYGODNI”, a teoretyczna praca magisterska Aleksandra Radziszewskiego pt. *Gdzie ci mężczyźni? Męskości w polskiej sztuce współczesnej*, napisana pod kierunkiem dr hab. Izabeli Kowalczyk, prof. UAP – wyróżnienie w Konkursie im. Alicji Kępińskiej na Najlepszą Teoretyczną Pracę Magisterską powstałą na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

listopad/grudzień

(21.11)

Rozpoczęcie współpracy Pracowni Projektów i Działań Twórczych dr Magdaleny Parnasow-Kujawa i dr. Marca Tobiasa Winterhagena z Ośrodkiem dla Bezdomnych nr 1 w Poznaniu (ul. Kobylepole 69, Poznań).

(27.11)

Działania Pracowni Projektów i Działań Twórczych dr Magdaleny Parnasow-Kujawa i dr. Marca Tobiasa Winterhagena w Ośrodku dla Bezdomnych nr 1 w Poznaniu (ul. Kobylepole 69, Poznań).

•

(27.11)

Zebranie naukowe Katedry Historii Sztuki i Filozofii oraz Katedry Kuratorstwa i Teorii Sztuki, referat mgr Karoliny Rosiejki

•

Obraz i słowo

(28.11)

Polsko-czeska wystawa zbiorowa.

Kuratorka: Joanna Imielska

28.11.2019-10.01.2020 (wystawa w ramach tematu badawczego „Jednostkowe mikroświaty wobec globalizacji, ze szczególnym uwzględnieniem relacji: człowiek – natura – kultura”, kierownik tematu Joanna Imielska).

Galeria Wspólna (ul. Stefana Batorego 1/3, Bydgoszcz)

•

(30.11–7.12)

Warsztaty filmowe prowadzone przez dr. Marca Tobiasa Winterhagena w ramach projektu badawczego na utrzymanie i rozwój potencjału badawczego pod tytułem „Uniwersalny język „Film” – Jak i na jakim poziomie są młodzi ludzie z różnych kultur i grup wiekowych w stanie rozumieć medium film i zachować krytyczną pozycję w stosunku do niego podczas kreowania go” podczas 22. Olympia International Film Festival for Children and Young People oraz 19. Camera Zizanio w Pirgos w Grecji. Prezentacja powstałego filmu „Ilios – Sun” podczas uroczystego zakończenia festiwalu w kinie „Apollon Theater” (07.12.19).

(3.12)

Spotkanie uczniów i uczennic Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Piotra Potworowskiego w Poznaniu z Piotrem Machą w ramach inicjatywy „Twórczy Dialog” – warsztat pt. „Prewizualizacja filmowa i analogowe techniki obrazowania na taśmach 8 i 16 mm”.

•

(5.12)

Działania Pracowni Projektów i Działań Twórczych dr Magdaleny Parnasow-Kujawa i dr. Marca Tobiasa Winterhagena w Ośrodku dla Bezdomnych nr 1 w Poznaniu (ul. Kobylepole 69, Poznań).

•

(6.12)

Wykład dr hab. Izabeli Kowalczyk prof. UAP
pt. *Od pisuaru Duchampa do Michaela Jacksona*
dla uczniów i uczennic Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Piotra Potworowskiego w Poznaniu.

•

Komunikacja i interpretacja w sztuce

(9.12)

Otwarta debata (pierwsza z cyklu), II Pracownia Malarstwa
(Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa / UAP)

Prowadzenie:

prof. nadzw. dr hab. Agnieszka Stępkowska,
Uniwersytet Szczeciński / Instytut Anglistyki;
prof. zw. Mariusz Kruk, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu /
WEAiK, Katedra Interdyscyplinarna.

Organizacja:

Mariusz Kruk, Magdalena Kleszyńska / WEAiK

Cykl debat (edycja druga) odbywa się w roku akademickim 2019/2020. Spotkania mają na celu zapoczątkowanie dyskursu dotyczącego działań

na pograniczu sztuki i nauki, wpływu sztuki na naukę oraz nauki na sztukę oraz opisu nowego modelu twórcy/artysty.

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (ul. 23 Lutego 20, Poznań)

•

Interdyscyplinarność / Przełamywanie stereotypów
(13.12)

Spotkanie uczniów i uczennic Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Piotra Potworowskiego w Poznaniu z dr Magdaleną Parnasow-Kujawą w ramach inicjatywy „Twórczy Dialog” – wykład i warsztat pt. „Interdyscyplinarność / Przełamywanie stereotypów”.

•

(15.12)

Działania Pracowni Projektów i Działań Twórczych dr Magdaleny Parnasow-Kujawa i dr. Marca Tobiasa Winterhagena w Ośrodku dla Bezdomnych nr 1 w Poznaniu

•

Surrealizm
(13.12)

Warsztaty autorstwa Oliwii Szepietowskiej – studentki I roku studiów magisterskich WEAiK pt. *Surrealizm*, przeprowadzone z podopiecznymi Fundacji „Nie wykluczaj mnie”.

•

(17.12)

Coroczne warsztaty dla studentów Pracowni Projektów i Badań Transdyscyplinarnych WEAiK w Wydziałowej Pracowni Mikroskopii Elektronowej i Konfokalnej, przygotowane przez kierownika Pracowni prof. UAM dr hab. Sławomira Samardkiewicza.

•

Wykład otwarty, Jörg Scheller *The Sophistication of Propaganda. New Populist Strategies, Social Media and Post-Photography* (18.12)

Wykład Jarosława Marka Spychały,
Platoński obraz jaskini, który ukształtował obraz Świata (18.12)

Organizacja:
Katedra Historii Sztuki i Filozofii

•

(19.12)

Wigilia Wydziałowa
Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP

u „Pana Gara” (ul. Słowackiego 19/21, Poznań)

•

(20.12)

Wycieczka do Poznańskiego ZOO, w ramach realizacji tematu
„Człowiek – Zwierzę” w Pracowni Sztuki w Perspektywie
Międzykulturowej (wykład Remigiusza Kozińskiego
– *Misja ZOO w kontekście relacji człowiek – zwierzę*, wizyta
w słoniarni i prelekcja na temat społecznych zachowań słoni).



Pol'and'Rock Festival (31.07–3.08), fot. Kadr / kadr.org.pl



Pol'and'Rock Festival (31.07–3.08), fot. Kadr / kadr.org.pl

Kalendarium

Galeria AT
Galeria Atrium UAP
Galeria Curators'LAB
Galeria Design UAP
Galeria Duża Scena UAP
Galeria Magiel – Galeria Sztuki
Galeria Miejska w Mosinie
Galeria Rotunda
Galeria Scena Otwarta
Galeria Szewska 16

Galeria AT

ul. Solna 4, Poznań
kontakt: galeriaat@wp.pl
www.galeria-at.siteor.pl
dyrektor galerii: Tomasz Wilmański

październik

Stygghorsen, Filip Wierzbicki-Nowak
(14.10)

listopad

WOŁAJĄC DO YETI (I), Sonia Rammer
(19–29.11)

grudzień

O Czym Myśli Consuelo..., Anna Tyczyńska
(9–20.12)



Stygghorsen, Filip Wierzbicki-Nowak, fot. F. Wierzbicki-Nowak

Galeria Atrium UAP

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Al. Marcinkowskiego 29, Poznań
prowadzący: Piotr Grzywacz
kontakt: piotr.grzywacz@uap.edu.pl

lipiec

Animator PRO (10–11.07)

Wydarzenie branżowe 12. Międzynarodowego Festiwalu
Filmów Animowanych ANIMATOR.

•

ART POZY+, Sympozjum (8.07)

Moderatorzy:

Dziekan Wydziału Malarstwa i Rysunku UAP w Poznaniu – dr Tomasz
Kalitko, ad. UAP, oraz dr hab. Katarzyna Kujawska-Murphy, prof. UAP

Uczestnicy:

dr Valentina Torrado, Bauhaus Universität Weimar, Niemcy;
Ola Kujawska, artystka, Niemcy; Ljiljana Vulin-Hinrichs, Director
Galerie subjectobject, Niemcy; dr Gunter Nimmich, Humboldt-
Universität zu Berlin, Niemcy; Marie Rolshoven, artystka, Niemcy; A-21
artyści, Japonia; B. Stuvén, artysta, Wielka Brytania; polscy artyści
uczestniczący w wystawie

październik

Szkola jako laboratorium (17.10)

Wykład otwarty Józefa Robakowskiego.

Wydarzenie towarzyszące przyznaniu doktoratu honoris causa artyście.

•

Tajemnica (11.10)

spotkanie autorskie z Wojciechem Bąkowskim

Księżyc i inne ciała niebieskie albo jaka piękna katastrofa,

Izabela Kowalczyk (23.10)

Wykład otwarty. Kuratorem Uniwersyteckich Wykładów Otwartych jest prof. Stefan Ficner.

•

Something in common? Polska i koreańska sztuka performance w kontekście młodej demokracji, (24.10)

Współczesna sztuka koreańska /

Contemporary Korean Art, Jin Sup Yoon

Sztuka performance w Korei /

Performance art in Korea, Ah-Young Lee

•

Akademickie przestrzenie fotografii /

Konferencja Naukowego Towarzystwa Fotografii

(21–22.10)

listopad

Jak zostać twórcą filmowym?

– prezentacja konkursu *Papaya Young Directors* (5.11)

•

Wykład pracowni NMS Architekci (12.11)

tegorocznego laureata nagrody Prezydenta Miasta Poznania

im. Jana Baptysty Quadro za najlepszą realizację architektoniczną oddaną do użytku w roku 2018.

Organizatorzy:

SARP Poznań, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,

Wielkopolska Okręgowa Izba Architektów RP

•

ID 10 / Hall of Fame #2,

Justyna Krüger – TUU Magazyn (15.11)

•

ID 10 / Masterclass #1,

Patryk Hardziej (18.11)

Ciała obce w oku. O tym, co nie znika kiedy zamkniemy oczy,

Grzegorz Szwiertnia (20.11)

Wykład otwarty. Kuratorem Uniwersyteckich Wykładów Otwartych jest prof. Stefan Ficner.

•

Spotkanie autorskie, Gizela Mickiewicz (22.11)

Spotkanie w ramach cyklu Praktyka i Teoria Obrazowania.

•

INTERIOR MEET UP, spotkanie z architektem wewnątrz

dr Agnieszka Mierzawą (26.11)

•

Przekraczanie Granic – 16 Mtt Łódź 2019,

Paweł Kielpiński (28.11)

Wykład otwarty.

grudzień

ID 10 / Hall of Fame #3,

Mateusz Holak (5.12)

•

Osoby niewidome – zagadnienia psychologiczne i społeczne,

Ewa Dziedzic-Szeszuła (6.12)

Wykład otwarty.

•

INTERIOR MEET UP, zrównoważone projektowanie ekologiczne,

wykład dr. inż. arch. Tomasza Piwińskiego (10.12)

•

Realizm materialny, Maciej Kurak (11.12)

Wykład otwarty. Kuratorem Uniwersyteckich Wykładów Otwartych jest prof. Stefan Ficner.

•

BUNT. NOWE EKSPRESJE (10–11.12)

Konferencja.

Spotkanie otwarte
z twórcami Magazynu Tuu (13.12)

•

The Sophistication of Propaganda. New Populist Strategies, Social Media and Post-Photography, Jörg Scheller (18.12)
Wykład otwarty.

•

Platoński obraz jaskini, który ukształtował obraz Świata,
Jarosław Marek Spychała (18.12)
Wykład otwarty.



Księżyc i inne ciała niebieskie albo jaka piękna katastrofa, Izabela Kowalczyk (23.10)



The Sophistication of Propaganda. New Populist Strategies, Social Media and Post-Photography, Jörg Scheller (18.12), wykład otwarty.

Galeria Curators'LAB

ul. Nowowiejskiego 12, Poznań
 www.poznangalleries.com
 prowadzący:
 Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

lipiec

Making of, Wojciech A. Hoffmann (4–12.07)

sierpień

Pomiędzy, Alicja Rybkowska (6–17.08)

•

WRamach, Adam Pacek (20–30.08)

wrzesień

Przesunięcia, Valeriia Ianichek (3–13.09)

•

*Jak echo powracają wątpliwości
 i obawy oraz narcystyczny zachwyt nową technologią*,
 Mikołaj Garstecki (17.09–4.10)

październik

Pokrewne, Janusz Bałdyga (15.10–5.11)
 Kuratorka: Anna Borowiec

listopad

Pregeometria, Maksymilian Sawicki
 (28.11–10.12)

grudzień

LOADING, Dawid Marszewski
 (17.12.2019–17.01.2020)



Przesunięcia, Valeriia Ianichek, od lewej: Tomasz Kalitko, Valeriia Ianichek, Jerzy Hejnowicz, Marek Przybył, fot. Archiwum Galerii



Przesunięcia, Valeriia Ianichek, fot. Archiwum Galerii

Galeria Design UAP

ul. Wolnica 9, Poznań

www.poznangalleries.com

prowadzący galerię:

Mateusz Bieczyński, Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak

listopad

Linia, Aleksander Radziszewski (4-15.11)

grudzień

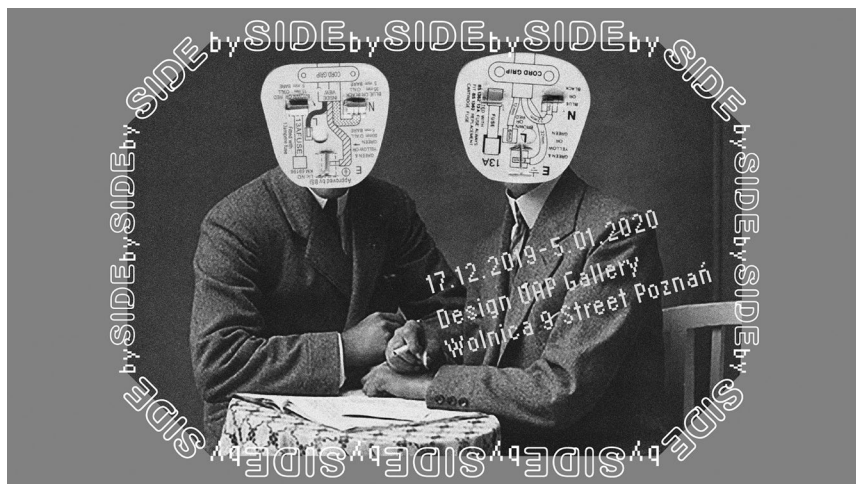
Rzeczy osobiste vol.1,

Władysław Wróblewski (10–15.12)



Side by Side, Beny Au & Eric Zhu Decai

(17.12.2019–5.01.2020)



Side by Side, Beny Au & Eric Zhu Decai (17.12.2019–5.01.2020)

Galeria Duża Scena UAP

ul. Wodna 24, Poznań

www.poznangalleries.com

Prowadzący:

Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

lipiec

Polsko-Japońska Wystawa Sztuki Współczesnej

| *Art Pozy* + (8–15.07)

Artyści:

A-21, Yoko Aoyama, Toshiko Suehisa, Kazumi Yabuuchi, Shuku Ishii, Fusayo Kishino, Haruchika Seno, Takashi Otsuka, Takashi Tochiyama, Mayumi Shimizu (Senshin), Fumiko Oka, Hisayuki Doi, Nao Moritsu, Teruko Katao, Takako Hirayama, Nobuko Takatsuki, Masako Fukuoka, Keiko Tan, Aishu Gen, Tomio Matsuda, Yuuki Kobayashi, Lemon Minakata, Andrzej Banachowicz, Zbigniew Szot, Maciej Przybylski, Grzegorz Nowicki, Katarzyna Kujawska-Murphy, Aleksandra Kujawska, Tomasz Milanowski, Zbigniew Romańczuk, Zbigniew Bajek, Arkadiusz Marcinkowski, Filip Wierzbicki-Nowak

•

IKONY (16–28.07)

Uniwersytet Artystyczny Trzeciego Wieku,

Pracownia Ikonograficzna „Serafiny”

Uczestnicy:

Uniwersytet Artystyczny Trzeciego Wieku w Poznaniu: Alicja Jęch, Anita Goel, Anna Bilska, Armel Coudrain, Bogusław Marciniak, Celestyna Świętek, Danuta Bober, Dorota Burchardt, Elżbieta Łuczak, Ewa Bednarek, Grażyna Sygulska, Janina Coudrain, Katarzyna Czerniak, Katarzyna Oleszyńska, Krystyna Górską-Łukasik, Lidia Dobrzyńska-Nowacka, Monika Szymanowicz, Teresa Eva Maciejewska Lebeau, Urszula Nowicka

Pracownia Ikonograficzna „Serafiny”:

Bożena Gerowska, Ewa Kwaczeniuk-Osińska, Ewa Latanowicz-Tyrzyk,
Ewa Musiał, Grażyna Komocka, Irena Sommerfeld, Jolanta Skrzypczak,
Katarzyna Gierczyk, Krystyna Kobus, Lucyna Kurasińska, Maria Appelt,
Mariusz Olszak, Wiesława Stasiak

sierpień

MOTYWY POD-RÓŻNE,

Tomasz Juliusz Siwiński (2–28.09)

wrzesień

*Pomyślałem o przewidzianym miejscu,
którego nie zajmie płótno (3–25.09)*

Artyści:

Jan Berdyszak, Natalia Czarcińska, Wojciech Gorączniak,
Paweł Kaszczyński, Julia Królikowska, Ewa Kulesza, Dominik Lejman,
Dawid Marszewski, Andrzej Peplowski

Kuratorzy:

Natalia Czarcińska, Dawid Marszewski

październik

54×54, wystawa pokonkursowa
w ramach obchodów trzydziestolecia firmy Solar
i stulecia Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (1–10.10)

Uczestnicy:

Weronika Bąk, Katarzyna Kubacha, Natalia Witasik,
Klaudia Zabłocka, Natalia Adamczak, Marta Tomczyk,
Martyna Zawieja, Klaudia Olejnik, Ewelina Pieńkowska, Joanna Dyba,
Natalia Rozmus, Marta Rutkowska, Hanna Konopka, Magdalena Bojko,
Natalia Brodacka, Karolina Grzeszczuk, Wiktoria Balawender,
Oliwia Blumert, Maria Pawłowska, Weronika Wolska, Kornelia Nowak,
Antonina Kieliszewska, Mateusz Sipiora

•

Sygnaly w świetle koloru...,

Józef Robakowski, Józefina Robakowska (14.10–10.11)

grudzień

Na kościach ich zbudujesz...,

Piotr Szwiec (3–29.12)

•

Rok Wędrującego Życia, Sławomir Brzoska (12.12)

Spotkanie z artystą i promocja książki.



IKONY, Uniwersytet Artystyczny Trzeciego Wieku, Pracownia Ikonograficzna „Serafiny”
fot. M. Kleszyńska

Galeria Magiel

Magiel – Galeria Sztuki Współczesnej, Wielichowo
ul. Farna 2a, 64-050 Wielichowo
Prowadzenie: Dawid Szafrąński

wrzesień

Black mirror, Emilia Bogucka (21.09–30.10)

grudzień

Okolica, Filip Fornalik (7.12.2019–10.01.2020)



Black mirror, Emilia Bogucka, fot. Archiwum Galerii

Galeria Miejska w Mosinie

ul. Niezłomnych 1, Mosina

www.galeriamosina.pl

Kierownik artystyczny galerii: Dorota Strzelecka

lipiec

Jerzy Łuczak

(13.07–24.08)

wrzesień

Pola gry, Mateusz Pietrowski

(7–29.09)

październik

Wymieranie rozumu,

Marek Jakuszcowski

(5.10–3.11)

listopad

Monika Korona

(9–24.11)

grudzień

Anna Sarnecka

(14.12.2019–12.01.2020)



Jerzy Łuczak (13.07–24.08), fot. Archiwum Galerii



Jerzy Łuczak (13.07–24.08), fot. Archiwum Galerii

Galeria Rotunda

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań

www.poznangalleries.com

Prowadzący: Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

cykl: 100 / 100 sto wystaw na sto lat

sierpień

Lapidarium Martwych Języków,
Tomasz Juliusz Siwiński (2–28.08)

wrzesień

W samym środku niczego,
Jerzy Hejnowicz (13–27.09)

•

Zegary, Józef Petruk (28.09–6.10)

październik

Power, Jarosław Bogucki (6–13.10)

•

Diffusion, Igor Mikoda (13–19.10)

•

Kompozycje hermetyczne,
Sławomir Brzoska (20–26.10)

•

Drzewo, które wydarzyło się w lesie,
Łukasz Gruszczyński (27.10–02.11)

listopad

Der Vorlage, Kamila Kobierzyńska (4–8.11)

FOTOGRAFIA – pytania o medium,
Andrzej P. Florkowski (18–22.11)

•

Droga Franciszko, drogi Józefie, noc letnia czeka cierpliwie...,
Izabella Gustowska (25–29.11)

grudzień

Ognisty Ptak, Andrzej Gosieniecki (2–6.12)

•

Drono Polaco, Paweł Prewencki (9–14.12)



W samym środku niczego, Jerzy Hejnowicz, fot. Archiwum Galerii
Od lewej: Tomasz Kalitko, Jerzy Hejnowicz



Lapidarium Martwych Języków, Tomasz Juliusz Siwiński, fot. Archiwum Galerii



Lapidarium Martwych Języków, Tomasz Juliusz Siwiński, fot. Archiwum Galerii

Galeria Scena Otwarta

ul. Franciszka Ratajczaka 20, Poznań
www.poznangalleries.com

sierpień

Uczucia nie izmy, Ada Łowkis
 (6–28.08)

wrzesień

Album rodzinny
 – wspomnienia z dzieciństwa,
 Sara Winkler (15–30.09)

październik

Szybko/Nieludzko (8–18.10)

Kuratorzki:

Malwina Lirka, Katarzyna Wasilewska,
 Adriana Sobkowiak, Agata Kawczyńska

listopad

AND I RECALL/2:1 (5–15.11)

Artystki:

Dominika Gieraszevska, Iwetta Tomaszewska

grudzień

1st International Review of Graphic Design
in Poznań Ideografia 2019 (6–29.12)

Artyści:

KATEGORIA A / CATEGORY A

(Cultural poster: posters issued in print for a specific client
 and created in 2017 and 2019):

Dominika Czerniak-Chojnacka, Agnieszka Popek-Banach
 i Kamil Banach, Anna Chmielnik, Ryuichi Kawajiri, Xinhao Pan, Yukichi

Takada, Bartosz Choryan, Masahiro Noguchi, Eugeniusz Skorwider,
 Xiaoshen Ye, Tomasz Bogusławski, Piotr Pietrzak,
 Haoxuan Ma, Yuuki Shishido, Shin Matsunaga, Ziwei Wang,
 Xianxian Xu, Tomoko Yamashita, Koji Matsumoto, Norikazu Kita,
 Aleksander Walijewski, Mayuka Nanbu, Grzegorz Izdebski,
 Toshiyasu Nanbu, Katsuhiko Shibuya, Hirotaka Tanimura, Wei Xu,
 Si Yu, Ruifeng Wang, Tao Hong, Toyotsugu Itoh, Naoki Ikegami,
 Joanna Tyborowska, Bartosz Łukaszzonek, Peter Javorik, Liting Ye,
 Ewa Jaworska, Anna Pałosz, Marcin Dzbanuszek, Piotr Depta-Kleśta,
 Lex Drewiński, Szymon Szymankiewicz, Michał Tadeusz Golanski

KATEGORIA B / CATEGORY B

(Ideograph: the so-called self-edited posters):

Magdalena Królikowska, Dominika Czerniak-Chojnacka,
 Nikodem Pręgowski, Hamed Baghal Behtash, Shin Matsunaga,
 Tomoko Yamashita, Ewa Stawicka, Paweł Hernik, Agata Adaszek,
 Kenya Hara, Agnieszka Srokosz, Marek Maciejczyk, Damian Antolak,
 Anna Sobczyk, Ali Masumbeigi, Rihito Niitsu, Lex Drewinski,
 Szymon Szymankiewicz



Uczucia nie izmy, Ada Łowkis, fot. Archiwum Galerii

Galeria Szewska 16

ul. Szewska 16, Poznań

opieka artystyczna:

Rada Programowa Wydziału Malarstwa i Rysunku

lipiec

Wystawa Malarstwa i Rysunku (8–20.07)

Uniwersytet Artystyczny III Wieku

Prace zrealizowane w roku akademickim 2018/2019

pod kierunkiem dr. Marcina Lorenca

Uczestnicy: Aleksandra Hanaj-Podgórska, Anna Trawińska, Barbara Dyderska, Barbara Rodkiewicz, Cecylia Marciniak, Danuta Kromolicka, Danuta Rynkowska, Dorota Kuczyńska, Elżbieta Łuczak, Ewa Dombek-Chade, Ewa Dziejma, Ewa Lech, Ewa Nowakowska, Irena Kulma, Jadwiga Kurkiewicz-Laskowska, Jolanta Kucner, Kamila Jegliczka, Kinga M. Maciejewska, Krystyna Mruk, Lidia Prętka, Magdalena Wieczorek, Małgorzata Suwińska, Maria Adamczyk, Renata Górna, Wiesława Adamczak, Wiesława Stasiak, Wioletta Kopec

•

The Other, The Same / Inny, ten sam,

Perla Bajder (20–25.07)

sierpień

The Show, Maciej Andrzejczak (2–23.08)

•

Precyzyjnie rzecz ujmując, Jacek Nowacki

(26.08–13.09)

wrzesień

Konfrontacje (16–29.09)

•

Do not free me, Vladislav Radzivillovic

(16.09–10.10)

październik*RYTMY PEJZAŻU* (1.10–11.10)

Wystawa laureatów 27. Ogólnopolskiego Pleneru Rysunkowo-Malarskiego im. Krystyny Drązkiewicz dla najzdolniejszych uczniów najstarszych klas liceów plastycznych.

•

Wykład *Kamp w anegdotach*, Ania England (10.10)

•

Fragment, Anna Szewczyk (15–27.10)

•

Odsłony czasu, Anna Bochenek (29.10–15.11)

listopad*Odtąd dotąd*, Łukasz Kiepuszewski (15.11–1.12)**grudzień***Przejawy zwyczajnego obrazu*, Agnieszka Sowisło-Przybył (17–31.12)

•

Piękno w nauce. Prawda w sztuce, prof. Anna Brożek (19.12)

Wykład otwarty.



Wystawa Malarstwa i Rysunku, fot. M. Kleszyńska





Zeszyty Artystyczne

#35 / 2019 / rok XXVIII

Rada programowa

„Zeszytów Artystycznych”

Izabella Gustowska

Marek Krajewski

Mária Orišková

Jörg Scheller

Miško Šuvaković

Redaktor naczelna

Justyna Ryczek

Zastępca redaktor naczelnej

Ewa Wójtowicz

Redaktorki prowadzące

Izabela Kowalczyk

Justyna Ryczek

Redaktor graficzny

Bartosz Mamak

Redaktor tematyczna

Izabela Kowalczyk

Redaktor statystyczna

Alicja Szuman

Redaktor językowa

Agata Rosochacka

Sekretarz redakcji

Magdalena Kleszyńska

Korekta

Michał Traczyk

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu 2018

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

Aleje Marcinkowskiego 29

60-967 Poznań 9

tel. +48 61 855 25 21

fax +48 61 852 80 91

e-mail: office@uap.edu.pl

www.uap.edu.pl

Druk

MJP Drukarnia

Stworzenie anglojęzycznej wersji publikacji – zadanie
finansowane w ramach umowy 844/P-DUN/2018
ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
przeznaczonych na działalność upowszechniającą naukę.



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

UAP | POZNAN



100-lecie UAP



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

nakład 150 egz.

ISSN 1232-6682

